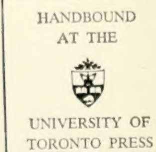

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00872134 2



ŒUVRES

COMPLÈTES

DE MARMONTEL.

TOME XII.

ÉLÉMENTS DE LITTÉRATURE.

PREMIER VOLUME.

DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT,
IMPRIMEUR DU ROI, DE L'INSTITUT ET DE LA MARINE,
RUE JACOB, N° 24.

ŒUVRES
COMPLÈTES
DE MARMONTEL,
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

NOUVELLE ÉDITION

ORNÉE DE TRENTE-HUIT GRAVURES.

TOME XII.



A PARIS,
CHEZ VERDIERE, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
QUAI DES AUGUSTINS, N° 25.

1818.

AVERTISSEMENT.

En cédant aux invitations fréquentes que l'on m'a faites de recueillir et de publier séparément les articles de littérature que j'avais répandus dans l'*Encyclopédie*, il a fallu me décider sur la forme que je donnerais à cette collection; et après avoir long-temps délibéré sur le choix, de l'ordre méthodique ou de l'alphabétique, j'ai cru devoir préférer celui-ci.

Dans un ouvrage qui doit tirer sa force de la progression et de l'enchaînement des idées, l'ordre méthodique est indispensable, je le sais bien; mais dans un livre élémentaire, où chaque article porte avec soi le développement, le complément de son idée, et où il s'agit de définir plus que de raisonner, il m'a semblé que la méthode n'était pas aussi nécessaire, et qu'il suffirait que la corrélation des articles fût indiquée par des renvois.

Je n'ai donc plus considéré que les avantages que je trouvais dans l'ordre alphabétique. L'un

de ces avantages est de donner à une longue suite de préceptes l'attrait de la variété; l'autre est de présenter, dans chacun des articles, tout son objet sous divers rapports.

Le premier m'a paru d'un prix inestimable dans un ouvrage d'instruction.

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

C'est ce qu'on doit savoir, sur-tout lorsqu'on écrit pour une jeunesse naturellement dissipée, ou pour un monde qui, n'ayant pas le temps ou le courage de suivre de longues lectures, veut pouvoir quitter et reprendre un livre, selon sa fantaisie, et y trouver, en l'ouvrant au hasard, de quoi s'occuper un moment.

La pesanteur et la monotonie sont les écueils de l'instruction : elle doit avoir la mobilité d'une conversation libre et variée; et mon ambition, dans cet ouvrage, serait de paraître m'entretenir et causer avec mes lecteurs.

D'un autre côté, plusieurs de ces articles élémentaires, ayant chacun divers rapports, j'aurais été forcé, par la méthode analytique, de les décomposer; et le plaisir de voir ensemble et d'un coup-d'œil, si je puis m'exprimer ainsi, la rami

fication des idées radicales et génériques aurait été détruit par cette décomposition.

Si cependant quelqu'un voulait faire de ces éléments une étude raisonnée et suivie, j'ai présumé qu'il me serait facile de lui en tracer le cours, par une table méthodique, où j'aurais soin de classer les articles dans l'ordre le plus naturel. C'est ce que je ferai à la fin de la collection; et si l'on craint de s'égarer dans cette espèce de labyrinthe, cette table en sera le fil.

Bien des détails où je suis entré paraîtront inutiles à des lecteurs instruits : je leur en demande pardon; mais ce n'est pas pour eux que ces détails sont faits.

Mon excuse sera la même pour un petit nombre d'articles, que j'appellerais mécaniques, et qui n'intéressent que l'art, tels que *vers*, *rime*, *prosodie*, *accent*, *nombre*, *période*, *harmonie*, *muet*, *articulation*, *nasale*, *distique*, *césure*, *hémistiche*, *alexandrin*, *asclépiade*, *hexamètre*, etc. Je les indique exprès, afin qu'on les laisse aux jeunes artistes.

Quant aux passages pris d'une langue que tout le monde ne sait pas, j'ai eu soin de traduire en notes ceux dont le sens n'est pas énoncé

dans le texte : on peut passer les autres, sans que le sens du texte en soit interrompu.

On trouvera dans ce recueil plusieurs morceaux que je n'ai pas donnés dans l'*Encyclopédie*, comme *enthousiasme*, *éloquence*, *histoire*, *oraison funèbre*, *usage*, etc. Ces articles ayant été faits par d'autres mains, et par des mains habiles, je ne m'en étais pas mêlé; mais ici que tout doit être à moi, n'ayant pas le droit de m'enrichir du bien d'autrui, il a fallu, selon mes moyens, y suppléer et remplir les vides. Puissent les peines que je me suis données en épargner aux jeunes gens qu'un naturel heureux rend impatients de produire et presse d'abréger les études de l'art, pour se livrer à ce génie, qui sans doute vaut mieux que l'art, mais qui ne saurait s'en passer : car, dans tous les sens, il est vrai, comme l'a dit un sage, que *l'imperfection de la nature a été l'origine de l'art.* (VAUVENARGUES.)

ÉLÉMENTS DE LITTÉRATURE.

ESSAI SUR LE GOUT [1].

Le *goût*, dans l'acception la plus étroite de ce mot pris figurément, est le sentiment vif et prompt des finesses de l'art, de ses délicatesses, de ses beautés les plus exquises, et de même de ses défauts les plus imperceptibles et les plus séduisants.

Le *goût*, dans une acception plus étendue, est la prédilection ou la répugnance de l'ame pour tels ou tels objets du sentiment ou de la pensée.

Dans le premier sens, on dit d'un homme qu'*il a du goût;* dans l'autre, on dit que *chacun a son goût.*

On a remarqué avant moi l'analogie du *goût* physique avec le *goût* intellectuel, c'est-à-dire du sens qui juge les saveurs, avec le sens intime qui juge en nous les productions des arts d'après l'impression de plaisir ou de peine qu'en reçoivent l'esprit et l'ame. Je me bornerai donc à dire,

(1) Ce morceau est fait pour servir d'introduction aux *Éléments de Littérature.*

que l'un comme l'autre de ces deux sens est une faculté naturelle, perfectible, mais altérable; que l'un comme l'autre varie et diffère selon les temps, les lieux, les mœurs, les habitudes; qu'enfin l'un comme l'autre ne laisse pas d'avoir ses principes d'analogie, ses moyens d'assimilation.

Commençons par examiner si dans cette diversité de *goûts*, qui semble être dans la nature, il peut y avoir un *goût* par excellence; et si ce qu'on appelle éminemment le *goût* a jamais d'autre prérogative que d'être le *goût* dominant.

Le *goût* physique semble avoir son caractère de bonté dans la préférence qu'il donne aux nourritures les plus saines; et combien les raffinements du luxe n'ont-ils pas encore altéré ce discernement de l'instinct? Le *goût* intellectuel a-t-il été plus inaltérable? et, soit dans la multitude, soit dans le petit nombre, a-t-il le droit de se croire plus infaillible dans son choix?

L'opinion a pour objet la vérité, qui n'est qu'un point; et il est possible qu'à la longue les opinions particulières se réunissent au même centre, puisque de tous côtés la raison tend au même but; mais y a-t-il de même pour les *goûts* un point de ralliement et une tendance commune? L'agréable comme l'utile a-t-il un caractère évident et invariable?

Nous vivons en société, et par la communication des sentiments et des idées, par l'exercice habituel de notre sensibilité sur des objets com

muns, par cet attrait qui nous rapproche et qui nous fait trouver tant de plaisir à penser, à sentir de même, nos *goûts*, il est vrai, s'assimilent, si bien qu'on dit communément d'une société, qu'elle a son *goût*, comme on le dirait d'un seul homme; mais jusque-là ce *goût* n'est que le sien.

Cette société s'étend : ce n'est plus un cercle, c'est une ville, un pays, tout un peuple; et par une longue cohabitude, le *goût* y devient uniforme. C'est alors qu'il commence à prendre une sorte d'autorité; et si la nation est réellement plus éclairée, plus cultivée que ses voisines, si elle est plus fertile en objets d'agrément, elle aura quelque droit de servir de modèle dans l'art de plaire et de jouir; mais encore chaque nation peut-elle prétendre, de son côté, savoir aussi ce qui lui est convenable; et comme, en raison de son caractère, il est possible que ses affections aient quelque singularité, elle aura droit aussi de les prendre pour règle : son *goût* ne sera pas le *goût* de ses voisins, mais ce sera le bon *goût* pour elle.

A-présent, supposons qu'à de longs intervalles, soit dans le temps, soit dans l'espace, que, par exemple, à deux mille ans et à deux mille lieues de distance, le *goût* d'une nation se communique et se répande, et que, malgré les différences d'usages, de mœurs, de coutumes, malgré la diversité même des climats et leur influence sur le caractère des peuples, ce *goût* soit presque universellement reconnu pour être le bon *goût* :

rien de plus décisif sans doute que ce témoignage unanime; et toutefois, si quelque nation s'excepte et se réserve le droit d'avoir un *goût* qui lui soit propre, ou de modifier à son gré le *goût* universel, personne encore n'aura le droit de la soumettre à la loi commune; et il ne sera point prouvé pour elle que le *goût* dominant soit meilleur que le sien.

Il n'y a donc qu'un juge suprême, un seul juge qui, en fait de *goût*, soit sans appel; c'est la nature. Heureusement presque tout est soumis à cet arbitre universel.

Avant qu'il y eût des arts, il y avait des hommes sensibles et bien organisés; avant qu'il y eût des arts, il y avait, pour le sens intime, des objets de prédilection et des objets d'aversion, des sources de plaisirs et des sources de peines; et ce sens, exercé par la nature avant que l'art se fît un jeu de l'émouvoir, avait pour juge, dans le choix des objets, leur attrait ou sa répugnance.

Ainsi les convenances qui intéressent le *goût* ne sont pas toutes accidentelles et factices; il en est d'immuables, il en est d'éternelles comme les essences des choses.

Or le sentiment des convenances accidentelles en suppose l'étude; et quoique la faculté de les apercevoir soit donnée par la nature, elle a besoin que l'usage l'instruise des conventions qu'il établit. Ainsi le *goût* qui les fait observer, comme le *goût* qui juge si elles sont observées, est un

discernement acquis; mais pour les convenances essentielles et immuables, il doit y avoir un *goût* indépendant, comme elles, de toute espèce de convention : la nature les a établies, la nature les fait sentir.

Lorsqu'on a défini le *goût, le sentiment des convenances*, on a donc reconnu un *goût* naturel et antérieur à toute espèce de convention, et un *goût* soumis aux mêmes variations que les mœurs et les conventions sociales. Or la règle de celui-ci sera toujours de garder avec l'autre le plus d'affinité possible, et de s'attacher aux objets qui peuvent les concilier.

Supposons d'abord l'homme sauvage et purement sauvage, comme on n'en a point vu, mais comme on peut l'imaginer, en qui nulle convention, nulle habitude sociale n'ait encore altéré la pensée et le sentiment; il est difficile de concevoir comment il peut manquer aux convenances naturelles, puisqu'elles ne sont que l'accord de la nature avec elle-même, et que ni l'opinion, ni la coutume, ni le caprice de l'usage, n'ont rien falsifié en lui; tout y est vrai, simple, ingénu; il aime ce qui lui ressemble; rien d'artificiellement composé ne le touche, rien d'affecté ne le séduit.

Dans les sauvages même, tels que nous les voyons, réunis en société, quoique l'exemple, l'opinion, la coutume, aient déja travaillé à corrompre le naturel, il est facile encore de voir

que plus l'homme est près de la nature, plus il a d'ingénuité. On sait quelle est en eux la bonté de la vue et la finesse de l'ouïe; et si le sens intime, auquel répondent ces deux organes, n'a pas la même subtilité, au moins doit-il avoir la même netteté de perception et la même justesse. Il est moins exercé dans le sauvage que dans l'homme civilisé, sans doute; mais aussi est-il moins troublé. L'analyse, l'abstraction, la combinaison des idées, l'art de les composer, de les décomposer, d'en saisir les nuances, d'en apercevoir les rapports, ce travail de l'esprit, d'où naissent tant de lumière et tant de nuages, n'éclaire pas son entendement, mais aussi ne l'offusque pas. Ses idées sont des images; sa pensée est le résultat prompt et rapide de ses sensations, mais elle n'en est que plus vive. Sa morale n'est pas sublime, mais aussi n'est-elle point fardée; et les vertus qui sont à son usage, la bonté, la sincérité, la bonne foi, l'équité, la droiture, l'amitié, la reconnaissance, l'hospitalité, le mépris de la douleur et de la mort, ont à ses yeux toute leur noblesse et toute leur beauté; il y attache la gloire, qu'il préfère à la vie; il a donc en lui-même le sentiment du beau moral; il l'a de même du beau physique. Le soleil, le torrent, la foudre, la tempête, sont les objets de son étonnement, quelquefois de son culte. La familiarité des grands tableaux de la nature n'épuise pas son admiration; et lorsqu'il parle de lui-même

avec orgueil, c'est toujours à ce qu'il y a de plus naturellement noble qu'il se compare. Toutes nos figures de rhétorique, tous nos mouvements oratoires, il les invente, il les emploie, mais à-propos; et c'est toujours le sentiment qui les lui inspire. Il adresse la parole aux absents, aux morts, il croit les voir et les entendre; il parle aux choses insensibles, et il croit en être entendu; mais c'est lorsque son ame est fortement émue et son imagination exaltée : c'est le délire de la passion, mais d'une passion véritable et sincère dans ses erreurs. Écoutez-le au moment qu'il a perdu son ami, qu'il pleure son fils ou son père, qu'il vient de recevoir une injure et qu'il en médite la vengeance, ou qu'il rend grâce d'un bienfait; il sent tout ce qu'il doit sentir; il le sent au degré où il doit le sentir; et, autant que sa langue peut le permettre, il le dit comme il doit le dire. Pas un tour qui ne rende le mouvement de sa pensée; pas une épithète ambitieuse ou superflue; pas une hyperbole excessive; pas une fausse métaphore, quoique tout y soit en images; pas un trait de sensibilité qui ne soit juste et pénétrant. Pourquoi cela? Parce que la nature est toujours vraie, et que tout ce qui est exagéré, maniéré, forcé, mis hors de sa place, est de l'art.

Dans les harangues des sauvages, qui sont leurs discours préparés, on aperçoit, il est vrai, des formules traditionnelles; mais la manière même en est encore décente et noble; leur laco-

nisme a de la dignité, leurs figures de la justesse, leur éloquence de la franchise et quelquefois de l'élévation. On voit bien qu'ils ont peu d'idées; mais cette pauvreté même a je ne sais quoi d'imposant. On reconnaît ce caractère de simplicité et de noblesse dans la poesie des bardes, et de tous les peuples du Nord, pris dans les temps où leur génie, comme leurs mœurs, était encore à demi-sauvage; et lorsqu'on les a fait parler, il n'a fallu, pour les rendre éloquents à leur manière, que leur prêter fidèlement le langage de la nature. Voyez, dans Tacite, la harangue du Breton Galgacus; dans Quinte-Curce, la harangue du député des Scythes à Alexandre; dans La Fontaine, celle du paysan du Danube au sénat romain.

Comment se pourrait-il en effet, que l'homme qui ne parle que pour exprimer ce qu'il sent, dît autre chose que ce qu'il sent, et ne le dît pas comme il convient à son âge, à son caractère, à sa situation? Son langage n'est que l'effusion ou l'explosion de son ame. Pourquoi, dans ses récits, dans ses descriptions, emploierait-il des détails superflus, des circonstances inutiles? Il ne songe à dire que ce qu'il a vu, et dans ce qu'il a vu que ce qui l'a frappé. En un mot, il ne veut pas être spirituel, singulier, merveilleux, il veut être vrai, ou plutôt il l'est sans le vouloir et sans songer à l'être.

Pourquoi nous-mêmes avons-nous donc au-

jourd'hui tant de peine à être simples et naturels? C'est que nos institutions nous ont pliés et repliés de cent manières toutes contraintes; qu'après avoir, comme dirait Montaigne, *artialisé* la nature, nous sommes obligés de *naturaliser* l'art. Je dis l'art, dans nos habitudes les plus familières et les plus libres; et à plus forte raison dans nos compositions, dans nos imitations, dans notre poésie inventive, dans notre éloquence factice, dans nos peintures étudiées, dans nos passions de commande, où il faut prendre à chaque instant une ame étrangère et nouvelle, croire voir ce qu'on ne voit pas, penser et sentir et parler, non comme soi, mais comme un autre; en un mot, se faire à soi-même l'illusion qu'on veut répandre, et se tromper si bien dans ses propres mensonges, que tout le monde y soit trompé. C'est là sur-tout qu'il est difficile de retrouver en soi ces mouvements naturels, ces accents, ces tours d'expression, qui échappent à l'homme sauvage sans qu'il y pense, et mieux que s'il y avait pensé.

Voyez les grâces de l'enfance, la facilité, la souplesse, le charme de ses attitudes et de ses mouvements; bientôt vient l'éducation qui détruit tout cela, et qui met à la place la gêne et l'affectation. Alors, que l'on regrette ces grâces fugitives! que de soins, que de peines ne se donne-t-on pas pour en retrouver quelques traces! Ce n'est de même qu'à force d'art que l'art peut se rectifier.

Mais la grande difficulté, pour accorder l'art avec la nature, c'est que le naturel, comme nous l'entendons, n'est pas celui de l'homme inculte. Aux convenances universelles, qui seraient des règles constantes, les institutions sociales, la coutume, l'opinion, la fantaisie, en ont mêlé d'artificielles et de changeantes comme leurs causes; et c'est à l'égard de celles-ci que le *goût*, n'ayant plus de type inaltérable, est devenu lui-même variable et divers. Les idées de bienséance, de noblesse, de dignité, de politesse, d'élégance, d'agrément, de délicatesse, enfin tous les raffinements de l'art de plaire et de jouir, étant venus successivement, et puis en foule, solliciter l'attention du *goût*, il en a été comme étourdi; et au milieu de cette multitude de lois nouvelles et fantasques, il s'est trouvé comme un jurisconsulte, que ses études même et son habileté rendent encore plus incertain et plus irrésolu dans ses opinions.

A mesure donc que l'art de plaire est devenu plus compliqué, le *goût*, qui en est le juge, le conseil et le guide, a dû être plus indécis. La nature n'a qu'une route, l'habitude a mille sentiers tortueux et entrecoupés. Aussi l'art le moins composé est-il toujours le plus infaillible; et l'avantage des arts naissants, comme des sociétés naissantes, c'est leur grande simplicité.

Homère, en comparaison de Virgile et de Racine, était presque un sauvage. Encore tout près

de la nature, les convenances qu'elle avait établies étaient presque les seules dont il eût l'idée et le sentiment. Je suis loin de penser qu'il fût né dans un siècle absolument inculte, et qu'il eût lui seul inventé ses fables, ses dieux, ses héros, sa langue poétique; mais on se tromperait si, par un siècle de culture, on entendait, en parlant du sien, un siècle de lumière pareil à ceux qui l'ont suivi. Il n'y avait de son temps rien de semblable aux fêtes qu'on célébrait du temps de Périclès, et aux spectacles qu'on y donnait à toute la Grèce assemblée. Il n'y avait aucune ville comme Athènes et Corinthe, où la poésie et l'éloquence, la philosophie et les arts, rassemblés, cultivés avec émulation, s'éclairassent mutuellement. Mais dans un climat où les hommes avaient reçu de la nature une sensibilité vive, une imagination facile à exalter, une finesse, une délicatesse, une subtilité d'organes dont on n'a jamais vu d'exemple; dans un climat où le commerce, l'agriculture, le soin des troupeaux, peu de luxe, assez d'abondance, et, pour délassement, des fêtes, des sacrifices et des festins, formaient le tableau de la vie; dans ce climat, dis-je, de longues paix donnaient aux peuples et aux princes un loisir que les arts embellissaient à peu de frais; et comme les mœurs étaient simples, et que le naturel des hommes n'était pas encore altéré, le *goût* se réduisait au choix d'une nature intéressante.

La politesse n'avait point appris aux héros d'Homère à se quereller noblement, et la crudité des injures qu'Achille dit à Agamemnon n'était encore que de la franchise. Il n'était pas encore indigne d'une princesse de laver dans les eaux d'un fleuve les tuniques du roi son père ; il n'était pas indigne d'un héros de faire lui-même griller la chair des animaux qu'il avait immolés ; tout cela peut blesser notre délicatesse : les bouffonneries de Vulcain ne nous semblent pas plus décentes ; la querelle d'Irus avec Ulysse ne nous choque pas moins ; et quant à ces formes locales, accidentelles et mobiles, Homère n'était pas et ne pouvait pas être ce que trois mille ans après lui on appelle un homme de *goût ;* mais la partie essentielle des mœurs, qui jamais l'a saisie et exprimée mieux que lui ? Dans les trois harangues d'Ulysse, de Phénix et d'Ajax, dans les adieux d'Hector et d'Andromaque, dans la douleur d'Achille sur la mort de Patrocle, dans celle de Priam suppliant aux genoux du meurtrier de ses enfants, y a-t-il un mot qui s'éloigne des convenances ? Elles y sont gardées avec un naturel qui étonne l'art et le confond. Pourquoi cela ? c'est que la mode, le caprice, les conventions, les petites formules de la société, n'ont presque point touché aux grands objets de la nature. Nous sourions en voyant Hélène et Ménélas si bien ensemble dans leur palais, après la ruine de Troie ; et Ménélas nous semble avoir bien doucement

oublié le passé; mais lorsqu'avant de connaître Télémaque, Ménélas lui parle d'Ulysse avec une estime si tendre, et que le fils, en entendant l'éloge de son père, se couvre le visage pour cacher les larmes qui coulent de ses yeux, alors nous tressaillons de joie et d'attendrissement, en reconnaissant, dans ce trait de sensibilité, le maître de Virgile, le modèle de Fénélon. Nous ne voulons plus entendre dans la bouche d'Achille enfant le gazouillement du vin que Phénix lui fait boire; et cette espèce de naturel n'a plus assez de noblesse pour nous; mais que Phénix, pour émouvoir Achille, fasse parler le vieux Pélée; que pour lui rendre la colère odieuse, il lui raconte incidemment, qu'un jour lui-même, dans un accès de cette passion funeste, il fut tenté de tuer son père; c'est un genre de vérité que le temps et la mode respecteront toujours.

Un sentiment plus exalté de l'héroïsme nous fait trouver mauvais que l'ombre d'Achille, dans l'*Odyssée*, regrette si fort la lumière, et qu'il aimât mieux vivre encore dans le pénible état d'un homme obscur, que de régner aux enfers sur des ombres; mais ce n'est pas nous, c'est la nature qu'Homère a consultée dans cette révélation naïve des faiblesses du cœur humain. Telle est la différence des convenances inaltérables et des convenances passagères qui dépendent de l'opinion.

L'analogie et la simplicité étaient le grand secret

d'Homère. Dans la composition de ses caractères, ce n'est pas lui, c'est la nature même qui en assortit les couleurs et les traits. S'il donne à Ulysse la prudence, il l'accompagne, non pas à la manière des temps modernes, de qualités purement nobles et louables, mais comme la nature même, de dissimulation, d'artifice, de patience à tout endurer, jusqu'aux dernières humiliations; d'un courage dont le sang-froid prévoit tout, ne hasarde rien, ne craint pas de se montrer timide, met sa gloire, non-pas à braver le péril, mais à voir dans le péril même les moyens de s'y dérober et d'y engager son ennemi; ne compte la force pour rien, tant que la ruse peut agir, laisse l'audace à l'homme à qui manque l'adresse, et ne regarde la témérité que comme la ressource du désespoir.

Si dans Achille, c'est la colère dont il veut faire craindre les funestes effets, la sensibilité, la bonté, la droiture, la valeur au plus haut degré, une fierté que l'orgueil irrite, une équité que l'injure soulève, sont les éléments de ce caractère à-la-fois aimable et terrible; et par un trait sublime de vérité donné par la nature, il fait de l'ennemi le plus inexorable dans ses ressentiments, l'ami le plus doux, le plus tendre, le plus passionné dans ses affections. Voilà le *goût* par excellence, le sentiment juste et profond de ce qui doit plaire, attacher, intéresser dans tous les temps.

C'est à ce même sentiment des convenances

immuables qu'Euripide et Sophocle ont dû ce long succès que leurs beautés ont encore parmi nous. Du *Philoctète* de Sophocle notre délicatesse n'a retranché que l'appareil rebutant de la plaie; les deux *OEdipes* et les deux *Iphigénies* sont d'un *goût* aussi pur que les belles scènes d'Homère; enfin dans aucun temps le *goût* n'a été plus sain, que lorsqu'en s'abreuvant aux sources de cette antiquité voisine encore de la nature, elle y a puisé le sentiment des convenances inaltérables et de ces vérités de mœurs qui sont universellement inhérentes au cœur humain.

La simplicité, qui fut toujours le caractère de la nature, est aussi très-distinctement le caractère du *goût* antique et le vrai symbole des Grecs. En sculpture, en architecture, en poésie, leurs compositions étaient simples, leurs formes étaient simples, leurs ornements même étaient simples; on n'y voyait rien de compliqué, rien de confus, rien de péniblement composé, sur-tout, rien qui ne fût ensemble, et qui dans les rapports de la cause à l'effet ne fût réduit à l'unité.

Denique sit quod vis simplex duntaxat et unum. (HORAT.)

C'était la devise, la règle et la magie de leurs arts.

Mais ce caractère de simplicité était lui-même pris dans les mœurs; car les mœurs des Grecs étaient simples, si on les compare avec les nôtres. D'abord elles étaient plus libres et plus généra-

lement populaires, par cela seul qu'elles étaient républicaines; elles étaient aussi moins façonnées et moins polies, parce que l'absence des femmes laissait au naturel des hommes sa franchise et son abandon.

Qu'on veuille donc faire attention à cette foule de nouvelles idées, de nouveaux sentiments, de manières nouvelles, de bienséances multipliées, qu'ont dû introduire dans nos mœurs le commerce des femmes, la galanterie, le point d'honneur, le manége des cours; à ces raffinements de l'art de flatter et de feindre, de taire ce qu'on veut faire entendre, de voiler à demi ce qu'on veut laisser entrevoir, de dire et de ne dire pas; à toutes ces lois de décence, de ménagement et d'égards, qu'impose une société où les deux sexes vivent ensemble, où l'inégalité des conditions et des rangs doit se laisser sentir, sans que la vanité ait à se plaindre de l'orgueil, où la pudeur, l'innocence même, admise aux plaisirs de l'esprit, n'y doit rien trouver qui la blesse; on ne sera plus étonné que l'opinion, la coutume, l'exemple, et plus que tout, la métaphysique de l'amour et de l'amour-propre, ayant successivement et diversement associé aux convenances immuables de la nature une foule de convenances accidentelles et factices, qu'il a fallu sentir, démêler, observer, la théorie du *goût* soit devenue si compliquée, si savante, et enfin si problématique.

Le *goût*, chez les Romains, fut d'abord ana-

logue à la rudesse de leurs mœurs, à l'âpreté de leur génie, à l'état d'inculture de leur société; et si de cet état il passa tout-à-coup et sans gradation à un si haut degré de politesse et d'élégance, c'est qu'il leur vint tout formé de la Grèce, d'où le prirent les Scipions et d'où Ménandre le transmit à Térence; mais ce ne fut jamais, dans Rome, que le *goût* des hommes instruits; celui du peuple se ressentait, même du temps d'Horace, de son ancienne grossièreté. Cette nation politique et guerrière ne fit jamais assez de cas des arts purement agréables, pour y appliquer une attention sérieuse; le caractère de son génie n'était pas la délicatesse; et si elle montra un discernement juste et fin, ce ne fut qu'en fait d'éloquence, le seul des talents de l'esprit qu'elle estima sincèrement, et dont, par un long exercice, elle devint un excellent juge. Mais les écoles de l'éloquence furent des écoles de *goût*, et l'histoire et la poésie profitèrent de ses leçons.

Ce fut sur-tout à la cour d'Auguste, et dans l'élite des esprits cultivés, que le *goût* des Athéniens se conserva et se polit encore, comme il est naturel au *goût* républicain de se raffiner en passant par l'oisive cour d'un monarque. Seulement pour les bienséances, les Romains, ainsi que les Grecs, furent toujours moins sévères que nous.

On a dit que leur langue était moins chaste que la nôtre; c'était leur politesse qui était moins

délicate. La langue de Térence, de Cicéron et de Virgile, était chaste quand on voulait et tant qu'on voulait : *l'Énéide* en est bien la preuve; mais *l'Énéide* devait être lue dans le salon de Livie, et c'était pour le cabinet de Julie que *l'Art d'Aimer* était écrit. Virgile et Ovide, Tacite et Pétrone, Sénèque et Juvénal, parlaient la même langue, et non pas le même langage. Horace était sévère et chaste le matin, licencieux le soir, selon qu'il écrivait pour le lever d'Auguste, ou pour le souper de Mécène.

Si donc le *goût* moderne a des lois plus austères, c'est dans l'esprit de la société, non dans le génie de la langue qu'en est la véritable cause; c'est parce que l'imprimerie donne aux écrits tant de publicité, que la licence n'a plus de voile; c'est parce qu'un style trop libre manquerait aux égards que l'usage prescrit; c'est que tout ce qu'on met au jour doit pouvoir passer sous les yeux de ce sexe aimable et difficile, dont le point d'honneur est dans la décence, et qui ne consent à venir animer, adoucir, embellir la triste société des hommes, qu'à condition que leur liberté respectera sa fière modestie. Ainsi la première des grâces à laquelle nos écrivains doivent sacrifier, c'est la pudeur.

De-là tous ces ménagements, toutes ces adresses de style, toutes ces expressions vagues ou détournées, ces demi-jours, ces demi-teintes, en un mot ces délicatesses et ces finesses de langage

qui rendent aujourd'hui si difficile l'art d'écrire avec *goût* les choses de pur agrément. Et combien cet art d'éluder, de voiler, de dissimuler, de rendre l'expression timide et modeste, lors même que la pensée ne l'est pas, combien cet art a dû se raffiner dans une langue où la galanterie et l'amour ont été si subtilement et si savamment analysés! De combien de nuances devait être assortie la palette d'un peintre comme Racine, pour exprimer le caractère de Phèdre de manière que d'honnêtes femmes pussent l'admirer sans rougir! Ainsi le désir de leur plaire, le devoir de les ménager, l'avantage que la nature leur a donné sur nous, pour la finesse des organes et l'extrême délicatesse de perception dans les détails; enfin un droit acquis et assez légitime de juger les arts d'agrément, une influence continuelle sur l'esprit de société, et un empire presque absolu sur l'opinion et l'usage, ont érigé les femmes en arbitres du *goût;* et il leur doit en même temps ses finesses les plus exquises, sa mobilité perpétuelle, et son excessive timidité.

Après avoir considéré le *goût* dans ses deux grandes relations, d'un côté avec la nature, de l'autre avec la société, il sera aisé de concevoir ce qu'il a dû souffrir de la dépravation des esprits et des ames dans des siècles de barbarie, à quelle perfection il a pu s'élever dans des temps de culture et d'émulation, et quelles ont été depuis les causes de sa décadence.

Entre l'état de l'homme sauvage et l'état de l'homme civilisé, et dans le passage de l'un à l'autre, est l'état de l'homme barbare. Le sauvage, comme je l'ai conçu, serait l'homme de la nature; le barbare, au contraire, est un homme dénaturé : sa raison, ses mœurs, ses idées, ses sentiments, sont pervertis par des conventions et par des habitudes, tout aussi artificielles que les modes du luxe et de la vanité.

Lorsque des hommes vagabonds, incultes, effrénés, se réunissent pour vivre ensemble, leurs passions ne tardent pas à fermenter; et de leur mélange, s'exhalent des opinions insensées, d'absurdes superstitions, des mœurs bizarres ou atroces. C'est par ces dégradations qu'on a vu passer, dans tous les temps, l'espèce humaine, avant de recevoir les formes régulières de la civilisation.

Or on sent bien que dans cet état, toutes les idées de convenances doivent être obscurcies; que toutes les sources des plaisirs intellectuels sont corrompues; et que l'homme, ainsi dépravé, n'est plus susceptible d'aucun discernement dans les prédilections du sentiment et de la pensée.

Tirer les hommes de la barbarie, c'est donc commencer par les rendre à la nature, en corrigeant en eux tous ces vices acquis, tous ces travers de l'esprit et de l'ame; et à mesure que l'un et l'autre se relèvent et se rectifient, le sentiment du vrai, du bien, du beau moral, enfin tous les rapports, soit de l'homme avec l'homme,

soit de l'homme avec la nature, se rétablissent par degrés.

Mais dans ce passage, il doit y avoir un temps où les opinions, les mœurs, les formes sociales, à demi-dégagées de leur ancienne rouille, sont un mélange de barbarie et de civilisation. D'un côté, l'on commence à retrouver dans l'homme les traits d'une belle nature; et de l'autre, on y voit les marques encore récentes de l'abrutissement par où il a passé, et d'où il commence à sortir. Les nations alors ressemblent à ces figures monstrueuses, qu'on a peut-être imaginées pour exprimer allégoriquement l'état de l'homme à demi-barbare, lorsqu'il commence à s'éclairer et à reprendre sa première noblesse. On voit, dans ces symboles, l'assemblage bizarre de la figure humaine et de celle des animaux. Tel a été l'esprit de l'homme et son caractère moral, dans de longues suites de siècles; et la discordance de ses idées et de ses sentiments, a produit celle de ses *goûts*. Les erreurs de l'esprit, les écarts de l'imagination, les fictions absurdes, les compositions déréglées, n'ont pas été l'effet de l'ignorance, mais de la dépravation : car l'ignorance ne produit rien; c'est la nuit, le néant de l'ame : la barbarie en est le chaos : *Discordia semina rerum.* Mais le propre de l'ignorance est de faire tout admirer. Les ébauches les plus grossières, les productions les plus informes de l'art naissant, lui ont paru merveilleuses. Les poésies de

Ronsard, les tragédies de Jodelle, ont été, dans leur temps, des chefs-d'œuvre inimitables. L'art et le *goût* ont fait un pas de plus, et sont tombés dans une autre erreur.

L'art s'est persuadé que son mérite consistait dans des tours de force et d'adresse, dans de vaines subtilités, dans de puériles raffinements, dans une recherche pénible de sentiments outrés, d'expressions étranges, d'antithèses forcées, d'hyperboles extravagantes. La danse noble et simple n'est venue que long-temps après les sauteurs et les voltigeurs; il en est de même de la saine éloquence et de la belle poésie. Rappelons-nous ce qu'on a raconté des sauvages de la Louisiane, lorsque dans le butin fait sur des Espagnols, ayant trouvé des ornements d'église, ils s'en firent des vêtements si ridiculement bizarres. C'est ainsi que des écrivains ignorants et grossiers s'ajustent par lambeaux la dépouille des anciens :

Purpureus, latè qui splendeat, unus et alter
Assuitur pannus. (HORAT.)

et s'ils ont eux-mêmes quelque génie, leurs propres idées ne sont encore qu'un tissu bigarré de quelques beautés de rencontre, et d'une foule d'inepties, ou de grossières absurdités.

De ce mélange, les exemples sont rares dans les ouvrages des anciens, parce que rien ne reste de leurs siècles de barbarie. Parmi nous, Français, le contraste n'est pas encore assez marqué,

parce que nos premiers artistes n'ont pas été des hommes de génie, et que dans leur grossièreté, on ne retrouve rien du grand caractère de la nature; chez nous le génie et le *goût* sont presque nés en même temps. Mais l'Angleterre nous présente deux exemples fameux de cet étonnant assemblage des plus grandes beautés de l'art et de ses plus bizarres difformités.

Que dans un extrait fait avec choix, quelqu'un rassemble tous les traits de vérité, de naturel, d'éloquence et de force vraiment tragique, dont le génie de Shakespeare a été l'inventeur; il n'est personne qui ne s'écrie : Voilà le peintre de la nature, le confident de ses profonds secrets, l'homme de *goût* de tous les temps. Mais que dans ses ouvrages on trouve à chaque instant les plus absurdes invraisemblances, les plus dégoûtantes horreurs; que les mœurs en soient un mélange de bassesse et d'atrocité; que l'action la plus noble y soit interrompue par de froides bouffonneries; que les héros et la canaille s'y confondent, et qu'à côté d'un mot simple et sublime, se présente l'expression la plus outrée, la plus grossière, la plus rampante; on dira de lui : Voilà le poëte de la nature, que la barbarie de son siècle et de son pays a dépravé.

Milton est d'un temps plus récent; et l'on ne laisse pas de voir encore dans son poëme, à côté des tableaux les plus touchants, les plus sublimes, les traces de cette barbarie qui dégrade

l'esprit humain. Quoi de plus fortement conçu que ce caractère de satan, qu'Homère lui aurait envié? Quoi de plus pur, de plus aimable, que la peinture de l'innocence et de la félicité de nos premiers pères, dans ce jardin où l'imagination du poëte a reproduit l'univers naissant, et l'ouvrage de la création dans sa plus naïve beauté? Quoi de plus absurde et de plus monstrueux que cet amas de fictions dont il a chargé son poëme? Et peut-on ne pas reconnaître les rêves de la barbarie dans la transformation de l'ange rebelle en crapaud, dans ce vilain amas d'accouplements incestueux de satan avec le péché, et du péché avec la mort, et dans l'atelier des démons fabriquant du canon pour foudroyer les anges, et dans ces batailles où les démons sont cuirassés, et où les anges sont pourfendus, etc., etc.

Cet exemple et mille autres prouvent que l'imagination est la plus corruptible des facultés de l'ame. C'est par elle que la barbarie fait produire ses monstres, la superstition ses fantômes, l'erreur ses systèmes bizarres; et de-là toutes les fantaisies qui obscurcissent l'entendement et corrompent le sens intime, soit dans l'opinion et dans les mœurs des hommes, soit dans les conceptions du génie et les productions des arts.

La première cause de ces écarts de l'imagination, c'est sa liberté naturelle. Feindre et créer lui semble être pour elle un privilége sans limite, qui l'affranchit de toutes les règles de vrai-

semblance et de convenance. Ainsi, plus la raison s'altère et le sentiment s'obscurcit, plus on voit que l'imagination est hardie, mais vagabonde, impétueuse, mais déréglée, et fertile en inventions qui ne diffèrent plus des rêves d'un malade

Velut ægri somnia, vanæ
Finguntur species. (HORAT.)

A cet égard, rectifier l'esprit, ce n'est donc que le ramener à la raison et à la nature; c'est le bon sens qui est le précurseur, le restaurateur du bon *goût*.

Nous en voyons les effets dans la Grèce, où trois siècles après Homère, et plus d'un siècle avant Sophocle et Euripide, la philosophie précéda les arts, et fut, pour ainsi dire, l'institutrice du génie. L'opinion, les préjugés, les conventions qui l'avaient devancée, la forcèrent de composer avec la superstition, et de capituler avec la barbarie; de-là une foule d'erreurs qu'elle fut obligée de laisser subsister; mais dans tout le domaine qui lui fut accordé, et jusques dans ses fictions (car elle-même elle eut ses fables), l'analogie et les convenances furent ses règles et ses lois. Aussi, dès la renaissance des lettres dans la Grèce, au temps d'Eschyle et de Sophocle, le *goût* se trouva-t-il formé : il n'y eut que Thespis de barbare.

Il n'en a pas été de même pour l'Europe moderne, où la philosophie n'est venue que très-long-temps après les arts; il a fallu que, par in-

stinct, le génie se soit rendu lui-même à la nature, et que de sa propre lumière, il ait percé l'épais nuage où dix siècles de barbarie l'avaient enseveli.

Mais à cet avantage qu'eurent sur nous les Grecs, se joint une autre cause des progrès que, d'un pas égal, firent chez eux l'art et le *goût;* et cette cause fut l'importance sérieuse et réelle qu'eurent d'abord les talents de l'esprit, et l'essor que prit le génie, animé par de grands objets.

Je ferai bientôt remarquer ailleurs quel était dans la Grèce l'objet politique et moral de la poésie héroïque, et sur-tout de la tragédie; quel était le rôle, ou plutôt le ministère du poëte lyrique, dans les conseils, dans les armées, dans les jeux solennels, et à la cour des rois. On verra de même quelle était la fonction de l'orateur dans la tribune : il était le conseil, le guide, le censeur de la république; il attaquait, il protégeait les premiers hommes de l'état.

L'historien, avec moins de crédit, n'avait pas moins de dignité: dépositaire de la gloire, organe de la renommée, témoin permanent de son siècle auprès de la postérité, quoi de plus imposant pour une nation amoureuse de la louange? Et quel ascendant de tels hommes n'avaient-ils pas sur l'opinion et sur le *goût* de la multitude? En cherchant à lui plaire, ils l'instruisaient eux-mêmes. Ses écoles étaient le théâtre, la tribune, les fêtes olympiques; ses maîtres étaient ceux qu'elle y al-

lait applaudir. C'est de Sophocle, d'Euripide, de Périclès, de Démosthène, qu'elle apprenait à sentir le prix et l'excellence de leur art.

Mais si le peuple s'élevait à la hauteur des hommes de génie, ceux-ci, quelquefois, descendaient et s'abaissaient jusqu'au niveau du peuple. C'est une condition que le *goût* doit subir dans les états républicains. Car lorsqu'il s'agit de remuer une multitude assemblée, si les bienséances y peuvent moins qu'une grossière liberté, les lois du *goût* doivent dormir, ou se taire pour un moment. Les invectives dont s'accablaient Eschine et Démosthène, ne nous blessent pas moins que les sales plaisanteries et les injures dégoûtantes qu'Aristophane faisait vomir à ses acteurs. Mais ce n'est pas à nous que parlait Démosthène; ce n'est pas nous qu'Aristophane voulait soulever contre Cléon; l'un et l'autre auraient manqué leur but, si à la place de ces grossièretés, ils avaient mis ou la politesse d'Isocrate, ou l'élégance de Ménandre; et Cicéron savait comme eux ce qu'il faisait, lorsque, pour accabler Antoine, pour dégrader et avilir Pison, il oubliait les bienséances. Le peuple est toujours peuple; et il est des moments où, pour s'en rendre maître, il faut savoir lui ressembler. Catilina prenait toute espèce de mœurs; l'éloquence républicaine prend toute espèce de langage. Il est impossible qu'à Londres un poëte comique soit un homme de *goût*; et un orateur des communes perd son temps s'il s'occupe à l'être.

Il n'en est pas moins vrai que plus l'art en lui-même a de puissants moyens, plus il est dispensé de ces indignes condescendances; et ce sera toujours l'avantage de la haute littérature : car, tandis que les petites choses éprouvent les révolutions des mœurs locales, des modes fugitives, et attendent tout leur succès des convenances du moment, les grandes choses participent de la stabilité des principes de la nature, et de ses rapports éternels.

L'art d'étonner l'imagination, d'élever les esprits, de remuer les ames, d'exciter, d'appaiser les passions du cœur humain, est presque le même aujourd'hui que du temps de Sophocle, et que du temps de Démosthène; au lieu que les frivoles jeux de l'esprit de société sont soumis à tous les caprices d'un *goût* fantasque et passager.

Chez les Grecs, lorsque l'éloquence devint oiseuse, elle fut vague et vaine. Il y avait parmi les sophistes des hommes de génie, auxquels il ne manquait qu'une tribune, un peuple libre, et un Philippe, un Catilina, un Verrès, pour les émouvoir. La preuve en est que, lorsque l'éloquence, dans ces temps de corruption, rencontra des objets véritablement dignes d'elle, on la vit reprendre aussitôt sa simplicité, sa vigueur et son antique majesté. Je n'en veux pour témoins que Libanius et Thémiste. Ce n'est donc jamais que par l'importance de ses fonctions que l'art est averti de sa dignité naturelle. Si sa propre gloire

lui manque, il en cherche une autre, et celle-ci n'est que vanité. Ce fut le vice d'Isocrate, et de tous ceux qui, comme lui, ne s'occupant que du soin de plaire, firent servir à divertir la Grèce, l'art que Périclès et Démosthène employaient à la dominer; et ce que je dis de l'éloquence, je le dis des lettres en général. L'affaire du *goût* dans les petites choses, c'est la parure; dans les grandes, c'est la décence et une noble simplicité.

Dans les arts intellectuels, comme dans les arts mécaniques, tout n'est pas riche par le fond; c'est assez souvent le travail qui fait le prix de la matière; et ce prix est souvent aussi une valeur de convention. Alors ce n'est pas la beauté, mais la singularité du travail qui obtient la faveur de la mode. Au contraire, quand la nature en elle-même a sa beauté, son éclat, sa valeur, comme l'or et le diamant, peu d'industrie la met en œuvre; une forme simple, élégante et régulière lui suffit; et le génie, en produisant une grande pensée, un grand caractère, une situation pathétique, un sentiment sublime et vrai, un mouvement de passion entraînant par sa véhémence, déchirant par son énergie, défend en même temps à l'art de le gâter, et de l'embellir. Le *goût* consiste alors à respecter l'ouvrage de la nature, et à la laisser se montrer dans sa belle ingénuité. Telle est la différence des productions durables du génie, et des curiosités brillantes et fragiles, qu'on appelle ouvrages de *goût*.

Mais dans les plus petites choses, la Grèce avait encore le sentiment d'un naturel aimable. Les modeles de la délicatesse se trouvent dans l'Anthologie; des grâces et de la volupté, dans les poésies d'Anacréon; de la sensibilité la plus vive dans l'ode de Sapho, ainsi que dans les élégies que les Latins ont imitées de Mimnerme et de Callimaque. Théocrite a quelques détails dont la grossièreté nous blesse; mais il a des peintures d'une grâce touchante, et d'un naturel précieux. Enfin, dès que la comédie cessa d'être satirique et mordante, et qu'au lieu d'irriter le peuple, elle ne voulut que l'instruire en l'amusant, rien ne fut comparable à l'élégance de Ménandre, si l'on en juge par celle de Térence, qui l'avait, nous dit-on, si fidèlement imité.

Ainsi, dans tous les genres de littérature, les Romains eurent de bons modèles; et s'ils ne furent pas toujours assez heureux pour les atteindre, ils le furent assez pour les surpasser quelquefois. Ceci demande quelques réflexions sur les moyens donnés par la nature, d'étendre la sphère des arts.

Il en est du *goût* comme des mœurs; ce n'est pas en s'éloignant du naturel que les mœurs se perfectionnent; c'est en le redressant lui-même, en corrigeant ce qu'il a d'âpreté, de grossièreté, de rudesse, en lui donnant, s'il a trop de mollesse, plus de vigueur et de ressort. De même, en fait de *goût*, l'art ne consiste pas à contrarier

la nature, mais à l'améliorer, à l'embellir en l'imitant, à faire mieux qu'elle, en faisant comme elle, en suivant ses inclinations, ses directions, ses mouvements, en observant ses révolutions et ses diverses métamorphoses, sur-tout, en choisissant en elle les traits, les formes, les aspects, les accidents où la vérité donne le plus de charme à l'imitation. Je m'explique.

La vérité, dans les sciences exactes, n'a qu'un point, ou n'a qu'une ligne que doit suivre l'observateur. La vérité, dans les arts d'agréments, a une grande latitude. De-là les différences et les gradations du bien au mieux, du commun à l'exquis, du médiocre à l'excellent, en fait de *goût* comme en fait de génie.

Une pensée, un sentiment, une image, un tableau, un caractère, une action a de la vérité, toutes les fois qu'on y reconnaît la nature; et telle est, comme je l'ai dit, la vérité que l'on voit exprimée dans l'éloquence des sauvages. Mais le naturel se compose de qualités et d'accidents qui varient selon les âges, les conditions, les climats, les formes de la société, et les plis divers qu'elle donne à l'esprit et au caractère. Ainsi la vérité diffère d'elle-même, non-seulement d'un peuple à l'autre, d'un siècle à l'autre, mais dans le même lieu et dans le même temps, d'un homme à l'autre, et dans le même homme, au gré des passions et des événements. Tout se ressemble au premier coup-d'œil; mais bientôt,

parmi ces ressemblances génériques, on aperçoit des différences spécifiques et locales, et puis encore des différences individuelles et accidentelles à l'infini. De-là mille peintures du même caractere, de la même passion, du même vice, de la même vertu, qui ont toutes leur vérité. Mais cette vérité sera plus ou moins curieuse et intéressante, plus ou moins finement saisie, ou ingénieusement exprimée; elle attachera plus ou moins l'esprit et l'ame; elle aura plus ou moins d'agrément et d'attrait, selon le choix de son objet et les couleurs dont il sera peint. C'est ici que le *goût* s'exerce dans l'invention et le discernement du bien, du mieux, du mieux encore; et qu'on voit l'art réfléchi sur lui-même, s'observant, s'essayant, déployant ses moyens, creusant plus avant dans ses sources, enfin, se corrigeant, se surpassant lui-même, et non content de ses succès, se provoquant à de nouveaux efforts.

Voyez cent élèves rangés autour d'un modèle commun : leurs dessins lui ressemblent tous, et il n'y en a pas deux qui se ressemblent; telle est la nature, au milieu des orateurs et des poëtes. De-là cette diversité inépuisable dans les productions de l'esprit et du génie imitateur.

Si donc chacun, dans son point de vue, a bien saisi l'objet, et l'a bien exprimé, chacun, me direz-vous, n'a-t-il pas réussi? Non, car ils n'ont pas tous également rempli l'intention de l'art, qui est d'intéresser et de plaire. C'est un talent

que de bien rendre ce que l'on voit; mais tout ce qui frappe la vue n'est pas digne de la fixer; tous les événements ne sont pas mémorables; tous les caractères ne sont pas attachants; toutes les situations, tous les accidents, tous les détails de la vie humaine ne sont pas curieux à peindre; et dans l'action même la plus intéressante, toutes les circonstances ne le sont pas. Une nature froide, commune, indifférente, une nature qui ne dit rien à l'ame et à l'esprit, ou qui ne dit pas ce que l'objet de l'art veut qu'elle dise, ou qui le dit trop faiblement, aura sa vérité, mais une vérité sans énergie, sans intérêt, sans agrément. Trouver en soi, ou dans la nature, la vérité relative à l'effet que se propose l'art, c'est l'invention du génie; la choisir ou la composer, comme le peintre sa couleur, et telle que l'art la demande, c'est l'inspiration du *goût,* et du *goût* le plus éclairé. Or on sent bien qu'il ne peut l'être ainsi, que par une étude assidue et profondément réfléchie, non-seulement de la simple nature, non-seulement de la nature cultivée et modifiée,, mais des moyens, des procédés et des productions de l'art, des tentatives qu'il a faites, des succès qu'il a obtenus, des progrès qu'il peut faire encore; et tel fut le *goût* des Romains.

Le mérite éminent des Grecs, et une gloire qui les distingue, est d'avoir été inventeurs, et de n'avoir eu pour modèles, et pour objets de

comparaison, que la nature et leurs propres ouvrages. Les Romains au contraire, furent imitateurs. La Grèce leur transmit les arts : ce fut sa plus riche dépouille.

Græcia capta ferum victorem cœpit, et artes
Intulit agresti Latio. (HORAT.)

Tous ces arts ne leur semblèrent pas également dignes de leur émulation; mais dans celui de parler et d'écrire, après avoir été les disciples des Grecs, ils en devinrent les rivaux; et en s'efforçant de les atteindre, ils eurent quelquefois la gloire de les surpasser.

A ne regarder la poésie et l'éloquence que du côté du naturel, de l'énergie, et de ces beautés principales que le génie enfante, rien sans doute n'est au-dessus d'Homère, de Sophocle et de Démosthène. Mais si l'on réfléchit aux nouveaux degrés de perfection où l'art s'est élevé, toujours guidé par la nature, dans la poésie de Virgile, dans l'éloquence de Cicéron, l'on avouera que l'abondance, la variété, la souplesse, l'artifice prodigieux et les ressources infinies de Cicéron dans ses harangues; que la richesse, l'économie, la perfection des détails, le mélange et l'accord de toutes les beautés et de toutes les grâces, dans les deux poëmes de Virgile, sont, au moins du côté du *goût*, des avantages que les imitateurs se sont donnés sur leurs modèles; et ces deux exemples suffisent pour marquer les progrès du

goût, lorsque l'art veut se consulter en même temps que la nature, voir dans ce qu'il a fait ce qui lui reste à faire, et se donner pour règle l'exemple de César :

Nil actum reputans, si quid superesset agendum. (Luc.)

J'ai dit qu'à Rome la poésie s'était formée à l'école de l'éloquence; et en effet, de l'une à l'autre, l'art d'intéresser et de plaire a tant d'analogie et tant d'affinité, que tous les grands moyens en sont presque les mêmes, et que les règles de vraisemblance, de convenance, de bienséance, sont presque absolument communes au poëte et à l'orateur : *est finitimus oratori poëta.* (Cic.)

Voyez dans les livres de Cicéron, sur les procédés de son art, quelles sont les sources du pathétique, et quelle espèce d'émotion il est possible de tirer de la nature et du fond de la cause, de la condition, de l'âge, du caractère, de la fortune, de la situation des personnes et de leurs relations diverses; c'est pour le poëte tragique la plus profonde des études. Voyez pour la narration, les circonstances où l'orateur doit appuyer, celles qu'il doit omettre, ou sur lesquelles il doit glisser rapidement, ce qu'il doit relever, ce qu'il doit affaiblir, ce qu'il doit esquisser ou peindre, comment il peut rendre sensible l'action qu'il décrit, et de quels mouvements il la doit animer; c'est encore là pour l'épopée la meilleure des théories. Consultez enfin ce grand maître

sur les manœuvres du plaidoyer, sur l'attaque et sur la défense, la preuve et la réfutation, l'emploi des moyens pathétiques; ce même art, s'il est appliqué à la scène passionnée (sauf le degré de véhémence et de chaleur qu'elle doit avoir); cet art, dis-je, nous donnera le dialogue le plus naturel, le plus vif et le plus pressant.

Je ne doute pas que les Grecs n'eussent la même théorie; mais les Romains me semblent l'avoir portée encore plus loin, soit parce qu'ils partaient du point jusqu'où les Grecs étaient allés, soit parce qu'ils étaient pressés par cette ingénieuse et inventive nécessité, qui, dans l'urgence continuelle des grands périls et des grands besoins, aiguise l'industrie des hommes comme l'instinct des animaux.

Dans Athènes comme dans Rome, un citoyen fait pour les grandes places, avait un intérêt pressant et capital de se rendre éloquent. Sa fortune, son rang, ses fonctions publiques, l'exposaient tous les jours à la censure de la haine, aux délations de l'envie; il fallait qu'il fût en défense. Mais à Rome, il avait à remuer et à conduire un peuple différent du peuple athénien. Il s'agissait pour lui de ménager, non-seulement l'arrogance républicaine et l'orgueil des maîtres du monde, mais l'esprit plus jaloux, plus ombrageux encore des partis et des factions. De-là cette frayeur avec laquelle Cicéron regardait les détroits, les écueils, les naufrages de l'éloquence

populaire; de-là ces précautions timides avec lesquelles il naviguait sur cette mer si dangereuse, *scopulosum atque infestum :* précautions que Démosthène ou négligeait, ou prenait rarement avec un peuple qui n'était difficile que sur l'article de ses dieux; qui se laissait tout dire avec franchise, pourvu qu'on dît tout avec grâce; et qu'on pouvait, en flattant son oreille, réprimander comme un enfant.

Aussi, comme pour la vigueur et la hardiesse de l'éloquence, Rome n'avait rien de semblable aux harangues de Démosthène, la Grèce n'eut-elle jamais, dans l'éloquence insinuante, rien de pareil aux plaidoyers et aux harangues de Cicéron. L'un n'eut besoin que du courage d'un citoyen libre et sincère; l'autre, au sénat et devant le peuple, autant et plus que devant César, eut besoin de toute la souplesse du plus habile courtisan.

Or ces tours, ces détours, ces finesses de style, ces mouvements si mesurés, même avec l'air de l'abandon, ces couleurs si bien ménagées, ces touches quelquefois si fermes et quelquefois si délicates, et toujours au plus haut degré la convenance et l'à-propos, furent autant de leçons de *goût* que la poésie reçut de l'éloquence. Ajoutons-y l'urbanité, qui répondait à l'atticisme, mais qui tenait plus aux mœurs qu'au langage; un sentiment de dignité plus délicat et plus exquis; une philosophie qui, dans les bons

esprits, ainsi que dans les belles ames, avait acquis plus de maturité; enfin une connaissance du cœur humain, une analyse des passions plus méditée et plus profonde; et nous ne serons plus surpris de trouver dans les ouvrages des Latins des beautés, des nuances, des développements, des traits d'un naturel exquis, que les Grecs ne connaissaient pas. On peut, je crois, dire avec assurance, que ni les plaidoyers pour Ligarius et pour Milon, ni la harangue pour Marcellus, n'avaient de modèle dans la Grèce; et l'on peut assurer de même que la Grèce ne fut jamais en état de produire un poëte galant comme Ovide, solide et brillant comme Horace, et accompli comme Virgile.

Le siècle même de Périclès ne concevait rien au-dessus d'Homère; et, du côté de l'invention et des belles formes poétiques, il n'a point encore son égal. Toutes les hautes conceptions qui appartiennent au génie, la grandeur de l'action, celle des caractères, leur variété, leur contraste, leur vérité frappante, l'abondance et l'éclat des images, la rapidité des peintures, le mouvement, la chaleur, et la vie répandue dans les récits, ont fait d'Homère le premier des poëtes, et Virgile lui-même ne l'a point détrôné. Mais du côté du *goût*, combien n'a-t-il pas sur lui d'avantages! quelle dignité dans les mœurs de ses dieux, quelle noblesse dans leur langage, quel sentiment délicat et juste des convenances, des bien-

séances, dans les harangues de ses héros! quel choix dans tous les traits qui expriment la douleur de la mère d'Euryale et les regrets d'Évandre sur la mort de leurs fils! quelle supériorité d'intention et d'intelligence dans tous les moyens qu'il a pris d'annoncer les destins de Rome et de flatter Auguste et les Romains! quel art dans le bouclier d'Énée que d'y faire tracer, de la main d'un dieu, l'histoire future de sa patrie, et de manière à pouvoir dire, lorsque Énée a reçu de la main de sa mère ce divin bouclier et qu'il le charge sur ses épaules,

Attollens humero famamque et fata nepotum!

Quel art plus merveilleux encore et quel sublime accord du génie et du *goût* dans la description des enfers! *Tu Marcellus eris, his dantem jura Catonem*, ne sont pas du siècle d'Homère.

Homère a pu trouver dans la nature la scène des adieux d'Hector et d'Andromaque, et celle de Priam aux pieds d'Achille; il aurait pu imaginer de même celle d'Euryale et de Nisus; mais il fallut toute l'éloquence du théâtre et de la tribune pour préparer Virgile à peindre le caractère de Didon. Euripide lui-même n'avait pas fait encore des études assez savantes de la passion de l'amour pour l'exprimer comme Virgile: la preuve en est le rôle de Phèdre, dans lequel Racine a laissé Euripide si loin de lui. Virgile devait être égalé, peut-être surpassé dans l'art de faire par-

ler une amante; mais ce ne pouvait être que dans un siècle où le sentiment de l'amour serait encore plus développé, plus exalté que dans le sien; et entre Virgile et Racine, il devait s'écouler de longs siècles de barbarie.

A la renaissance des lettres, l'Italie moderne eut le même bonheur qu'avait eu l'Italie ancienne, d'être voisine de la Grèce, et d'en tirer immédiatement ses lumières et ses exemples.

L'Orient, sous les empereurs jusqu'à l'invasion des Turcs, n'avait jamais été barbare; les muses y étaient endormies, mais n'en étaient pas exilées (1). Les lettres n'y fleurissaient pas, mais elles y étaient cultivées. Ce fut de là que l'Italie en tira comme les semences. Un siècle avant la chûte de l'empire, on voit déja les Grecs venir les répandre à Venise, à Florence, à Pavie, à Rome. Pétrarque et Boccace furent les disciples d'un savant de Thessalonique; mais à la prise de Constantinople par Mahomet II, ce fut une émigration de gens de lettres, échappés des ruines de leur patrie et refugiés en Toscane, où l'immortel Laurent de Médicis les reçut comme dans son sein.

Il ne faut donc pas s'étonner de l'avantage que l'Italie eut, au quinzième et au seizième siècles, sur tout le reste de l'Europe; de plus, elle avait

---

(1) Photius est du neuvième siècle, et Suidas est du dixième.

eu celui d'être le centre de l'église, dont le latin était la langue, corrompue à la vérité, mais assez analogue encore à celle du siècle d'Auguste pour en faciliter l'étude et en accélérer l'usage. L'italien lui-même en était dérivé, et son affinité avec elle la rendait comme populaire. Enfin, pour l'Italie, la lumière des lettres n'eut jamais d'éclipse totale.

Le commerce avec l'Orient, les relations des deux églises, leur rivalité, leurs querelles, le mouvement que donnaient aux esprits les hérésies et les conciles, la lecture habituelle des livres saints, l'étude des pères de l'église, dont le plus grand nombre étaient nourris d'une saine littérature, et dont quelques-uns ne manquaient ni d'éloquence, ni de *goût;* d'un autre côté, le souvenir, l'exemple de l'ancienne Rome, les monuments de ses beaux-arts, et je ne sais quelle ombre de son génie qui errait toujours sur ses débris, n'avaient cessé d'entretenir une communication d'idées entre l'Italie et la Grèce, entre la Rome d'Auguste et la Rome de Léon X. Ainsi tout s'accorda pour hâter les progrès des lettres renaissantes en Italie.

A Rome, on couronnait Pétrarque; Dante et Boccace fleurissaient; et nous en étions à Joinville. Jodelle, Ronsard et Garnier, faisaient l'admiration et les délices de la France; et ses seuls écrivains en prose, au moins dans la langue vulgaire, étaient Commine et Rabelais, tandis que

l'Italie avait déja produit Léonard l'Arétin, l'historien de Florence, Ange Politien, Machiavel, Paul Jove, Guichardin, Jovian Pontanus; et en poëtes, Fracastor, Sannazar, Vida, l'Arioste, Lasca, le Rusante, Dolcé; enfin le Tasse avait précédé Brébeuf et Chapelain de soixante à quatre-vingts ans; et le siècle des Médicis, qui fut pour l'Italie le règne le plus florissant des lettres et des arts, était pour nous à peine le faible crépuscule d'un siècle de lumière.

Ce n'est pas qu'il n'y eût en France des hommes très-instruits et très-judicieux : dans aucun temps on n'en a vu à côté desquels on ne pût nommer l'Hôpital, Turnèbe, Muret, Amiot, Montaigne, Bodin, Charon, la Boétie, d'Ossat, de Thou, Duvair, Jeannin, les deux Étiennes; mais le savoir était isolé, la raison presque solitaire : ni l'esprit de la nation n'était encore assez débrouillé, ni ses mœurs assez dégrossies, ni sa langue assez défrichée, pour que les lettres, transplantées dans un climat si nouveau pour elles, y pussent de long-temps prospérer et fleurir.

La France avait de bons esprits, d'habiles politiques, de grands jurisconsultes, et même quelques philosophes; mais le public y était encore superstitieux et fanatique.

L'astrologie, la magie, les possédés, les revenants, les sortiléges, les maléfices, les combats judiciaires, les lois qui les autorisaient, la théologie des écoles, la morale des casuistes, le ba-

telage de la chaire, les farces pieuses du théâtre, les prestiges religieux dont on frappait la multitude, le zèle aveugle et sanguinaire dont l'enivraient des imposteurs, tout se ressentait du mélange d'un peuple esclave des druides et du peuple barbare qui l'avait subjugué. Ainsi du reste de l'Europe. Par-tout la lumière des lettres avait à dissiper les ténèbres de l'ignorance; par-tout il fallait enlever cette rouille épaisse et profonde que dix siècles de barbarie avaient comme incrustée dans les esprits et dans les ames; rendre l'entendement humain aux lumières de la nature; et redonner un caractère de noblesse et de dignité aux mœurs publiques, défigurées et dégradées jusques à l'abrutissement.

Sans cette grande métamorphose, quel moyen d'assimilation pouvait-il y avoir entre le *goût* des nations antiques et le grossier instinct des nations modernes? Tirer l'homme de cet état et lui donner le discernement du vrai dans ses justes rapports, du bien, du beau, dans sa juste mesure, ne pouvait être que l'ouvrage du temps.

Cependant, comme il est des erreurs compatibles avec le génie des arts, le grand obstacle à la régénération des lettres et du *goût* ne venait pas de cette cause; et en effet, au milieu même des superstitions et des préjugés fanatiques, le Tasse avait fait un beau poëme et l'Arioste un poëme charmant. Mais, à la faveur d'une langue déja épurée et polie, ils avaient su tout ennoblir;

et la langue française, quoique assez abondante, était encore loin d'acquérir ce caractère de noblesse, d'élégance et de pureté, que Pétrarque et Machiavel, avant l'Arioste et le Tasse, avaient donné à la langue toscane. C'était cet instrument du génie et du *goût* qu'il fallait d'abord façonner.

Une langue répugne aux ouvrages de *goût*, non-seulement lorsqu'elle est pauvre, rude et grossière, mais aussi lorsqu'elle n'a qu'un ton, ou que tous les tons s'y confondent. C'est la souplesse et la variété qui font la grâce et le charme du style; c'est par ses modulations qu'il s'élève ou s'abaisse au gré de la pensée, et qu'il se met d'accord avec les caractères et à l'unisson des sujets. Or une langue n'est susceptible de ces convenances du style qu'autant qu'elle a des tons gradués et distincts, depuis l'humble jusqu'au sublime, depuis le populaire jusques à l'héroïque, et qu'elle a de même des modes analogues à la douceur, à la mollesse, à l'énergie, à tous les sentiments, à toutes les passions, à tous les mouvements de l'ame; et c'est ce qui manquait, même à la langue de Montaigne.

Cette langue est franche, énergique et d'un tour vif et pittoresque; mais elle est trop souvent ignoble; et, quoique par sa liberté, sa familiarité même, elle plaise dans des écrits dont l'abandon est le caractère, il n'en est pas moins vrai que dans les genres qui demandent toutes

les nuances du style et toutes ses délicatesses, dans les sujets sur-tout où la majesté du langage en est la bienséance, cette familiarité continue aurait été peu convenable. Lorsque Montaigne fait parler Auguste à Cinna, ou qu'Amiot traduit quelques vers d'Euripide, il n'est personne qui ne sente combien ce vieux langage manque de dignité.

Qu'on ne m'accuse pas de vouloir déprimer deux écrivains si recommandables : ce vieux naturel de leur style a son attrait, et je le sens; mais plus il était convenable dans un récit naïf et simple, et dans le libre épanchement des pensées d'un philosophe, moins il était propre à la majesté de l'éloquence et de la poésie; et Montaigne lui-même nous l'aurait avoué, lui qui a si bien apprécié les écrivains de l'antiquité, même du côté du langage; lui qui avait l'oreille et l'ame assez sensibles aux beautés de style pour avoir reconnu que le poëme des *Géorgiques* et le cinquième livre de *l'Énéide* étaient ce que Virgile avait le mieux écrit. Il savait comme nous, sans doute, quelle diversité de couleurs et de tons une langue devait avoir pour s'élever à la hauteur de l'éloquence de Cicéron, de la poésie de Lucrèce, pour se donner la dignité et les grâces décentes du style de Virgile; et pour s'abaisser noblement à l'élégante familiarité du style de Térence, qu'il appelait lui-même *la mignardise du langage latin.*

Je dirai plus : si du temps de Montaigne, quelqu'un avait été capable d'assigner à la langue ses divers caractères, et d'en classer les mots, les tours et les images, comme on a fait depuis, pour varier les tons et les degrés du style, c'eût été Montaigne lui-même; mais son inclination pour un genre d'écrire libre, indolent, abandonné, coulant de source au gré de son humeur et de sa fantaisie, l'éloignait trop de ces recherches. Tout dans sa langue lui a été bon, parce que tout lui était commode; et ce qu'il nous dit de ses études, nous pouvons l'appliquer à ses compositions : « Il n'est rien pourquoi je me « veuille rompre la tête, non pas pour la science, « de quelque grand prix qu'elle soit. »

Marot, qui dans quelques épigrammes eut un peu de délicatesse, fut trop souvent grossier et bas. Les poëtes du même temps qui voulurent hausser le ton donnèrent dans l'enflure, et furent durs et guindés sans noblesse. Malherbe, le premier, sentit quel heureux choix de mots pouvait donner aux vers français de la pompe et de l'harmonie, et jusqu'où le style de l'ode pouvait s'élever sans effort. Ce fut une grande leçon de *goût* pour les poëtes à venir.

Balzac essaya d'ennoblir de même et d'élever la prose au ton de l'éloquence; mais il l'essaya dans des lettres, et avec une emphase et une affectation toute opposée au naturel et à la liberté du style épistolaire. Cette tentative ne laissa pas

d'avoir un succès éclatant; et Balzac parut un prodige, pour avoir appris à son siècle que notre prose, comme nos vers, pouvait être nombreuse et noble.

Dès-lors le secret de donner à la langue de l'harmonie et de l'élévation cessa d'être inconnu. Lingende en profita, et il fut le premier qui mit de la décence et de la dignité dans le langage de la chaire.

Mais le grand apôtre du *goût*, le grand maître dans l'art d'écrire et de parler la langue sur tous les tons, ce fut Pascal.

Corneille, qui l'avait devancé, avait brillé d'une lumière plus éclatante, mais moins pure. Il avait créé les deux théâtres; il avait donné, dans *le Menteur*, le modèle du bon comique; il avait inventé un genre de fable tragique, qui n'était pas celui des Grecs, et qui était plus analogue à nos mœurs; en l'inventant, il l'avait élevé au plus haut degré du sublime; il en avait pris le vrai ton, parlé souvent le vrai langage; et ses beaux vers sont beaux si naturellement, si simplement, si pleinement, qu'il n'y a rien de plus accompli. Personne enfin n'a autant fait que lui pour agrandir en nous l'idée du beau moral en poésie, et pour nous en faire éprouver le sentiment dans toute sa hauteur; et en cela le *goût* lui a dû infiniment plus qu'on ne pense. Je dis le *goût*, quoique ce fût ce qui lui manquait à lui-même; car des inspirations lumineuses et fré-

quentes lui en tenaient lieu; et pour profiter des exemples d'un homme de génie, ce n'est pas à ses fautes que les habiles gens s'arrêtent; ils s'attachent à ses beautés; et lorsqu'il a fait le mieux possible, ils tâchent de faire comme lui, aussi bien que lui, mieux que lui. Qu'importait à Racine et à Voltaire que Corneille eût fait *Théodore*, et *Pertharite*, et *Suréna?* Tout cela était nul pour eux, comme il devrait l'être pour nous. Ce sont les belles scènes du *Cid*, de *Cinna*, des *Horaces*, de *Polieucte*, de *Rodogune*, qu'ils méditaient dans leur jeunesse, et qui étaient pour eux des leçons de *goût* dans ce qu'il y a de plus rare, de plus difficile à saisir, le beau idéal dans les mœurs, le sublime dans l'expression. Mais si Corneille fut pour le *goût* un merveilleux inspirateur, il fut encore un plus dangereux guide; il donna de hautes leçons, mais il donna de mauvais exemples, même dans ses plus beaux ouvrages, et la gloire d'être infaillible était réservée à Pascal.

Cet esprit à-la-fois original et naturel, et aussi simple que transcendant, semblait fait pour être le symbole, l'image vivante du *goût*. Ce fut de lui que son siècle apprit à cribler, si j'ose le dire, et à purger la langue écrite des impuretés de la langue usuelle, et à trier, non-seulement ce qui convenait au langage de la satire et de la comédie, mais au langage de la haute éloquence, mais au style plus tempéré de la saine philosophie

Les premières des *Provinciales* furent des leçons pour Molière; les dernières, pour Bossuet; et ses pensées ont appris aux philosophes qui l'ont suivi, quelle devait être la pureté et la dignité de leur langue. Jamais homme n'a eu dans un plus haut degré de justesse le sentiment des convenances et des convenances durables : aussi voit-on qu'il n'a point vieilli, et il ne vieillira jamais.

Avec tant de délicatesse dans l'organe du *goût*, il put ne pas aimer Montaigne; mais il l'estimait plus qu'il ne croyait, ou qu'il n'osait se l'avouer; il parcourait ce champ fécond et négligé en botaniste habile et sage; c'est là qu'il s'était enrichi; et il est aussi vraisemblable que sans Montaigne on n'eût pas eu Pascal, qu'il l'est que sans Corneille on n'eût pas eu Racine. Les Romains, chargés des dépouilles de leurs voisins, les méprisaient : Port-Royal et Pascal eurent le même orgueil. Soyons plus justes à leur égard, et reconnaissons que le *goût* sévère et pur de cette école contribua grandement à former celui des gens de lettres et celui du public.

Dans la jeunesse de Louis XIV, l'amour des lettres, passion nouvelle, était dans toute sa ferveur. L'Académie française était fondée, et s'occupait assidûment à former, à fixer la langue en assignant à chaque mot son vrai sens, sa valeur, ses acceptions diverses, et le caractère de noblesse ou de familiarité qui devait lui marquer sa place. En même temps les mœurs de la société

se polissaient. La fleur de la noblesse, attirée à Paris par le cardinal de Richelieu, formait la cour d'un roi jeune, heureux, galant, magnifique, passionnément épris de toutes les sortes de gloire, délicat sur les bienséances, sensible à tous les plaisirs nobles, fait pour être lui-même un modèle de dignité, et par un naturel qui suppléait en lui aux lumières qu'il n'avait pas, juste appréciateur du mérite dans les lettres et dans les arts. Autour de lui, et à son exemple, sa cour attentive aux progrès des talents, occupée de leurs travaux, intéressée à leur rivalité, à leurs succès, à leurs querelles, se plaisant à les animer pour jouir de leur jalousie et de leur émulation; la ville, à l'envi de la cour, s'étudiant à suivre tous les *goûts* du monarque; enfin, soit l'attrait de la mode, soit l'attrait de la nouveauté, tout un monde passionné pour les productions du génie, s'instruisant pour en mieux jouir, et faisant foule avec la même ardeur autour des chaires de Bourdaloue, de Bossuet, et de Fléchier, et aux théâtres de Corneille, de Molière et du jeune Racine; telle fut, dans tous les esprits, l'action et la réaction des gens de lettres sur le public, du public sur les gens de lettres (1). Il fallait alors, ou jamais, que le *goût* se perfectionnât.

---

(1) « C'était un temps digne de l'attention des temps à venir, dit Voltaire, que celui où les héros de Corneille et de Racine, les personnages de Molière, les voix des Bossuet et

On conçoit bien pourtant qu'il y eut d'abord, dans ce concours d'écrivains et de connaisseurs, une infinité de prétentions manquées, et de fausses lueurs d'esprit, de talent et de *goût*. Chaque société eut ses prédilections, chaque bel-esprit eut son cercle, chaque talent ses ennemis. Avant de juger, c'était peu de ne pas entendre, on se passionnait. Les tribunaux les plus célèbres étaient souvent les plus injustes. Ici, Pradon avait des Mécènes, et Racine des détracteurs; là, Chapelain était admiré en récitant les vers de la Pucelle; ailleurs, c'étaient les Scuderi qu'on exaltait, en déprimant Corneille; Boursault avait des partisans qui le préféraient à Molière. Tout semblait confondu. C'était dans ce moment de fermentation et de trouble que l'esprit public s'épurait, comme le vin en jetant son écume. Tout ce que demande l'opinion pour se rectifier, tout ce que demande le *goût* pour se polir, c'est du mouvement. Ce n'est même qu'à force d'agitation, de combats, de révolutions en tous sens, que la vérité se dégage; car après ce tumulte, les passions se calment, les partialités cessent, les pré-

---

des Bourdaloue, se faisaient entendre à Louis XIV, à *Madame*, si célèbre par son *goût*, à un Condé, à un Turenne, à un Colbert, et à cette foule d'hommes supérieurs en tout genre. Ce temps ne se trouvera plus où un duc de La Rochefoucault, l'auteur des maximes, au sortir de la conversation d'un Pascal, d'un Arnauld, allait au théâtre de Corneille. »

ventions se dissipent, l'opinion se fixe à la fin; et regardez au fond du creuset; la vérité y reste pure comme l'or.

Ce n'est donc pas ce flux et ce reflux de sentiments contraires, de jugements épars, d'opinions hétérogènes, qui décident du *goût* de tout un siècle; c'est leur résultat, c'est l'ensemble et la somme de l'opinion publique. Or, voyez sous Louis XIV, quels furent les hommes vraiment célèbres; et à leur tête, vous trouverez les auteurs de Cinna, du Misanthrope, d'Iphigénie, des Oraisons funèbres de Turenne et du grand Condé; vous y trouverez ce La Fontaine que la cour dédaignait et mettait en oubli; ce Fénélon, que Louis XIV avait le malheur de ne pas aimer, et le malheur plus grand de regarder comme un bel-esprit chimérique; vous y trouverez ce Boileau, qui s'était fait tant d'ennemis; et ce Quinault, que Boileau lui-même s'efforçait inutilement de décrier et d'avilir. Tout le monde avait eu ses torts; le public seul enfin se trouva juste. Concluons que le siècle du génie fut aussi le siècle du *goût:* ajoutons, et d'un *goût* plus délicat, plus fin, plus éclairé que celui de Rome et d'Athènes.

Les Romains, je l'avoue, ont, en fait d'éloquence, l'avantage d'un artifice plus savant et plus raffiné; et, quoique Bourdaloue et Massillon m'étonnent, l'un par l'accord parfait de son langage avec son ministère, et par le secret merveil-

leux de concilier, comme sans art, l'esprit de l'Évangile avec celui du monde, et toutes les bienséances du caractère apostolique, avec le ton et le langage que la cour la plus spirituelle et la plus polie de l'univers exigeait de son orateur; l'autre pour avoir su jeter sur l'éloquence la plus soignée, la plus étudiée, un voile de décence, de dignité, de simplicité même, qui, en déguisant le soin de plaire, n'y laisse voir que le don naturel de persuader et de toucher; enfin, dans l'éloquence de Bossuet, tout inculte qu'elle veut paraître, quoique je sois bien éloigné de prendre pour un manque de *goût* ces négligences réfléchies, ces licences préméditées, ces savantes incorrections, qui lui donnent en même temps plus de force et de vérité; cependant, vu la différence de la tribune et de la chaire, la liberté, l'autorité, la sécurité que donne celle-ci, et les détresses continuelles où l'autre engageait l'orateur, je crois encore que du côté du *goût* comme de l'art et du génie, notre éloquence n'a rien d'égal à l'éloquence des Romains. Il était plus facile d'excuser Turenne, devant un auditoire pour qui la guerre civile était un songe, que de justifier Ligarius devant César.

Mais, à l'égard de la poésie, j'oserai dire que le génie antique n'a rien produit, en fait de *goût*, d'aussi difficile et d'aussi parfait que nos chefs-d'œuvre dramatiques. Pour s'en convaincre, il suffirait de comparer la Phèdre et l'Iphigénie de

Racine a celles d'Euripide; il suffirait de mettre Aristophane, Plaute, et Térence lui-même à côté de Molière. Ce beau tissu de l'action, où tout est si bien à sa place, si bien lié, si bien d'accord ensemble, ces gradations, ces nuances dans la peinture des caractères, cette profonde intelligence des affections de l'ame et de ses passions, tous ces secrets que nos deux poëtes ont dérobés à la nature, et si subtilement tirés du fond du cœur humain; tout cela, dis-je, aurait peut-être fort étonné Ménandre et Euripide. Le rôle de Joad, ni celui de Roxane, ni celui d'Hermione, ni ceux de Néron, d'Agrippine, et de Narcisse, et de Burrhus, quoique tracés d'après Tacite, ne sont pas esquissés à la maniere antique; ils sont peints et finis d'un *goût* que les Grecs ne connaissaient pas.

Souffrez quelques froideurs, sans les faire éclater;
Et n'avertissez pas la cour de vous quitter,

sont des vers faits au retour de Versailles. Il y en a mille dans Racine, qui n'auraient jamais pu venir à un poëte grec ou latin. Ce sont des fruits uniquement propres au climat qui les a fait naître, je veux dire, les fruits d'une société continuellement occupée à démêler tous les mouvements, tous les intérêts, tous les ressorts du cœur humain, à épier toutes ses faiblesses, et à saisir, dans les caracteres, tous les reflets des vertus sur les vices, et des vices sur les vertus. Ce fut ce

monde, plus raffiné que le peuple d'Athènes et que celui de Rome, qui fut l'école de Racine.

Les mœurs comiques sont plus locales que celles de la tragédie. Mais l'idée que nous avons du comique ancien ne nous y fait rien voir d'un discernement aussi vif, d'une science aussi profonde et de l'homme et des hommes, que le comique de Molière; et dans leur genre, *le Tartuffe*, *le Misanthrope*, *les Femmes savantes*, ne sont pas moins, comme ouvrages de *goût*, que comme ouvrages de génie, ce qu'il y a de plus rare au monde. Molière a su, comme les anciens, faire parler des valets fourbes, des vieillards chagrins ou crédules; mais lequel des anciens aurait fait parler comme lui, un Alceste, une Célimène, un Tartuffe, une Agnès, un Chrysale? Aristophane et Plaute ne sont que des farceurs auprès d'un comique si vrai, si fin, si naturel. Térence est plus délicat, il est vrai; mais est-il aussi pénétrant? son comique a-t-il le relief et la vigueur de celui de Molière? Térence a-t-il ce coup-d'œil à-la-fois philosophique et poétique, auquel un ridicule n'a jamais échappé? Cette pénétration, me direz-vous, est du génie. Oui, j'en conviens; mais cette justesse est du *goût*.

L'art dramatique n'est pas le seul où la finesse du sens du *goût* soit plus marquée dans les modernes. Athènes et Rome n'ont jamais eu rien de comparable au naturel ingénieux, sensible, animé, plein de grâces, de madame de Sévigné;

au naturel plus précieux encore de ce bon La Fontaine, qui a laissé Phèdre si loin de lui. Dans les lettres de Sévigné, l'on voit distinctement ce que l'esprit de société avait acquis de politesse, d'élégance, de mobilité, de souplesse, d'agrément dans sa négligence, de finesse dans sa malice, de noblesse dans sa gaieté, de grâce et de décence dans son abandon même et dans toute sa liberté; on y voit les progrès rapides que le bon esprit avait fait faire au *goût*, depuis le temps peu éloigné où Balzac et Voiture étaient les merveilles du siècle. Dans les Fables de La Fontaine, on voit tout ce que l'art avait appris à faire, sans se déceler un moment, et sans cesser de ressembler au pur instinct de la nature. Madame de Sévigné a laissé douter si elle avait le *goût* des grandes choses; mais celui des petites ne fut jamais plus pur, plus délicat que dans ses lettres; elles en sont un modèle achevé. La Fontaine a persuadé qu'il n'y avait, dans son talent, qu'une simplicité naïve; et jamais la sagacité de l'intelligence et de l'observation n'a été à un plus haut point. Le *goût*, dans Sévigné, était le sentiment exquis des convenances sociales; le *goût*, dans La Fontaine, était le sentiment profond des convenances naturelles; et ce sentiment, il l'avait appliqué, non-seulement aux mœurs des hommes, mais à celles des animaux. Phèdre est simple, élégant, précis : c'est beaucoup; ce n'est rien au prix de La Fontaine. Celui-ci est riche, abondant,

varié, brillant d'invention dans les idées, de coloris dans les images, et d'un bonheur si imprévu, si singulier dans tout ce qu'il invente, qu'on croit toujours que c'est une rencontre, tant ce qu'il a de plus ingénieux paraît simple et peu réfléchi.

L'Arioste a mêlé le plaisant avec le sublime; mais on voit que ce n'est qu'un jeu : on dit, l'Arioste s'égaie; et l'on veut bien s'égayer avec lui. La Fontaine a mêlé le sublime avec le naïf; il a changé de ton et de couleur aussi hardiment que l'Arioste, plus souvent même et plus rapidement; non pas en poëte folâtre, et qui se joue de son art, mais sans y entendre finesse, et de l'air de la bonne foi; cependant, telle est sa magie, que ce mélange est d'un *goût* exquis, parce que l'à-propos en fait la vraisemblance, et que, sur tous les tons, il conserve son naturel. Examinez bien les peintures où il a mis le plus de poésie; vous n'y trouverez pas un trait que l'art se soit permis comme pur ornement de luxe. L'esprit, le génie y étincelle, sans qu'une seule fois on le soupçonne d'avoir voulu briller. Ce qu'il a dit, il fallait le dire, et pour le dire le mieux possible et le plus naturellement, il fallait le dire comme il l'a dit, quoiqu'il soit, dans l'expression, le plus hardi de tous nos poëtes. Assurément cet art de dissimuler l'art, n'était pas connu des anciens.

Le *goût* en était là lorsque Boileau composa

l'Art poétique. Cet ouvrage, qui mit le comble à sa célébrité et à l'autorité qu'il avait dans les lettres, fut donc un peu tardif: il ne laissa pas d'être utile. Il n'apprit rien aux maîtres de l'art, mais il grossit le nombre de leurs justes appréciateurs. Il acheva d'apprendre à la multitude à n'estimer que des beautés réelles; il acheva de la guérir de ses vieilles admirations pour des poëmes sans poésie, pour des romans sans vraisemblance; il acheva de décrier ce faux bel-esprit, dont Molière avait fait justice en plein théâtre, et qui ne laissait pas encore de se produire dans le monde. Ainsi Boileau, critique peu sensible, mais judicieux et solide, ne fut pas le restaurateur du *goût;* il en fut le vengeur et le conservateur. Il n'apprit pas aux poëtes de son temps à bien faire des vers; car les belles scènes de Cinna et des Horaces, ces grands modèles de la versification française, étaient écrites lorsque Boileau ne faisait encore que d'assez mauvaises satires; et *le Misanthrope*, *le Tartuffe*, *les Femmes savantes*, *Britannicus*, *Andromaque*, *Iphigénie*, et *les Fables* de La Fontaine, avaient précédé *l'Art poétique:* mais il fit la guerre aux mauvais écrivains, et déshonora leurs exemples; il fit sentir aux jeunes gens les bienséances de tous les styles; il donna de chacun des genres une idée nette et précise; et s'il n'eût pas cette délicatesse de sentiment qui démêle, comme dit Voltaire, *une beauté parmi des défauts, un défaut parmi*

des beautés; s'il mit Voiture à côté d'Horace; s'il confondit Lucain avec Brébeuf dans son mépris pour *la Pharsale;* s'il ne sut point aimer Quinault (1); s'il ne sut point admirer le Tasse; si, dans *l'Art poétique* il oublia ou dédaigna de nommer La Fontaine, il connut du moins ces vérités premières qui sont des règles éternelles; il les grava dans les esprits avec des traits ineffaçables; et c'est peut-être grâce aux lumières qu'il nous transmit dans sa vieillesse, que la génération suivante a été plus juste que lui.

Je vais hasarder un paradoxe que je tâcherai d'expliquer : c'est que notre siècle a été, en même temps, l'époque de la perfection du *goût* et de sa décadence. Il s'annonça d'abord sous de mauvais auspices, par la trop célèbre dispute sur les anciens et les modernes. Je crois avoir fait voir ailleurs, que dans cette querelle tout le monde avait tort. Mais ce qu'on y aperçoit bien clairement, du côté des modernes, c'est que le *goût* des lettres avait perdu de son attrait; que, dans un grand nombre de bons esprits, une raison analytique avait éteint l'imagination; et que des arts où elle domine, le charme était presque dé-

(1) « Si on trouvait dans l'antiquité un poëme comme Armide ou comme Atys, avec quelle idolâtrie il serait reçu! mais Quinault était moderne... Il manquait à Boileau d'avoir sacrifié aux Grâces. Il chercha, en vain, toute sa vie, à humilier un homme qui n'était connu que par elles. » (VOLTAIRE.)

truit, et l'illusion dissipée. Alors on donna dans l'excès opposé à l'enthousiasme. La critique devint subtile, et fut sèche et minutieuse. L'esprit, pour juger le génie, se mit à la place de l'ame. On voulut tout assujettir aux lois de nos usages fugitifs, ne rien céder à la nature, ne rien passer aux mœurs antiques, rien à l'essor de l'imagination et aux élans de la pensée; réduire la poésie à la précision des idées métaphysiques, et la contraindre à raisonner ce qui n'est fait que pour être senti. C'en était fait du *goût*, si ce système eût prévalu.

C'en était fait encore, si la doctrine du parti des anciens avait été prise à la lettre; car pour avoir la foi que demandaient leurs zélateurs, il aurait fallu renoncer aux lumières du sens intime, tout admirer jusqu'au sommeil et aux rêveries du bon Homère; et au moyen des commentaires, des autorités, des exemples, il n'était rien qu'on n'eût fait passer pour être beau et dans le *goût* antique. Le poëme de Chapelain, avec des notes à la Dacier, eût été une œuvre admirable.

Heureusement il s'éleva un homme digne d'apprécier et les anciens et les modernes, qui commença par les étudier avec l'avidité d'une jeunesse ardente, et qui, bientôt s'égalant lui-même aux plus illustres, acquit le droit de les juger.

Jamais homme de lettres, dans aucun siècle, n'a essuyé autant de contradictions et d'iniquités que Voltaire en éclairant le sien. Mais tout

sensible qu'il était à l'injure, il eut le courage de la souffrir; et après avoir soixante ans lutté contre l'envie, il a fini par l'étouffer. Cette gloire, si long-temps disputée à celui qui faisait celle de son siècle, est venue enfin, aux acclamations de tout un peuple reconnaissant et juste, couronner la vieillesse de ce grand homme, et environner son tombeau.

C'était sous lui que s'était formée cette école de *goût*, qui, sans distinction ni de temps ni de lieux, sans partialité, sans envie, et l'esprit également libre de superstition pour les anciens, de complaisance pour les modernes, les pesa tous dans la même balance, en connut le fort et le faible, et tenant un juste milieu entre une admiration folle et un dénigrement encore plus insensé, reçut les impressions de l'art, comme celles de la nature, avec cette bonne foi simple, que doit toujours avoir la conscience du *goût*.

Ce fut alors que les beaux siècles de Périclès, d'Alexandre et d'Auguste, de Léon X et de Louis XIV, eurent de vrais estimateurs. Ce fut alors que cet Homère, qui fait son époque à lui seul, fut admiré, non pas comme un dieu infaillible, mais comme un génie étonnant; et qu'en faveur de ses grandes beautés, on lui passa ses contes puérils, ses comparaisons exubérantes, ses harangues hors de saison, ses combats trop accumulés, ses faiblesses, et ses longueurs. Virgile, son rival, fut apprécié de même et avec la

même équité. Jamais admiration plus pure que celle dont jouit encore cette belle moitié de *l'Énéide* qu'il avait perfectionnée; et dans celle qu'il a laissée imparfaite en mourant, s'il n'y a pas un défaut que l'on n'ait aperçu et modestement observé, y a-t-il une seule beauté qu'on n'ait pas vivement sentie?

Quelques faux brillants dans le Tasse ont-ils détruit pour nous l'effet de ses peintures? *Tancrède*, *Herminie et Clorinde*, *Renaud et Armide*, ne sont-ils pas aussi présents à nos esprits que *Hector*, *Achille*, *Andromaque* et *Didon*? et dans les combats qu'il décrit, dans les scènes attendrissantes qu'il y mêle avec tant de charme, dans ces tableaux si variés, dans cette poésie aimable, et belle encore auprès de celle de Virgile, est-ce par du *clinquant* que nous nous laissons éblouir?

Il en est de la tragédie comme de l'épopée. Dans les anciens, la simplicité, la vérité, le pathétique, le naturel dans le dialogue; chez les modernes, la belle ordonnance de l'action, le tissu de l'intrigue, l'art, plus savant qu'il ne le fut jamais, d'amener les situations, et d'en préparer les effets, le jeu des passions actives, leurs développements et leurs gradations, la grande manière de fondre l'histoire dans la poésie, tout a été senti et justement apprécié.

Quels monuments de *goût*, que les éloges de Fénélon, de Molière, de La Fontaine, que nous

avons vus couronnés! Quels monuments de *goût*, que les Éloges de Bossuet, de Massillon, de Destouches, par d'Alembert! Quel monument de *goût* que cet ouvrage que Thomas a eu la modestie d'intituler : *Essai sur les éloges*, et auquel nul ouvrage de critique, soit ancien, soit moderne, à la réserve du livre de Cicéron sur les illustres orateurs, n'est digne d'être comparé!

Enfin, quel monument de *goût* que les notes de Voltaire sur le théâtre de Corneille!

Mais, ce qui est plus rare encore que ce *goût* de critique et de spéculation, quels modèles de *goût* dans les écrits de ce grand homme! Depuis le ton le plus familier, jusqu'au ton le plus héroïque, qui jamais a eu comme lui ce sentiment délicat et fin des propriétés du style, et de ses différences; et qui jamais avec plus de justesse nous en a marqué les degrés? Quelle élégance et quelle aisance noble dans ses poésies fugitives! Quelle belle simplicité dans le style attrayant dont il écrit l'histoire! Quelle grâce et quel enjouement il prête à la philosophie! Quelle majesté, quel éclat, quelle diversité de tons et de couleurs il donne au langage tragique! moins fini que Racine, moins châtié, moins pur, moins attentif, ou, si l'on veut, moins adroit à lier ensemble tous les ressorts de l'action; mais plus véhément, plus fécond, plus varié, plus profondément pathétique, et plus fidèle aux mœurs locales, auxquelles Racine, quelquefois, avait trop mêlé de nos mœurs.

Je ne dis pas que dans le poëme épique, du côté de l'invention, il ait égalé ses rivaux. Le dessin de *la Henriade* avait été conçu dans un âge où la pensée n'a pas encore acquis tout son accroissement, ni le génie toutes ses forces : l'ouvrage s'en est ressenti. Mais du côté du *goût*, y a-t-il rien de plus achevé? Récits, descriptions, images, comparaisons, portraits, détails de toute espèce, emploi du merveilleux et de l'allégorie, discours et scènes dramatiques, tout dans ce poëme est aujourd'hui d'une correction presque irrépréhensible. S'il n'a pas l'intérêt du Tasse, le charme de Virgile, la magnificence d'Homère, au moins n'a-t-il aucun de leurs défauts.

Mais le *goût* de Voltaire a-t-il été le *goût* du siècle où Voltaire a fleuri? D'abord, il a été le *goût* de presque tous les écrivains célèbres; et si on m'oppose cette foule de critiques ineptes, de satires obscures, de productions éphémères, dont le public a été inondé, je répondrai qu'une douzaine de bons auteurs ont décidé le caractère et la réputation du siècle de Louis XIV; qu'il n'en reste pas même autant du beau siècle d'Auguste, ni de celui de Périclès, qu'il en reste encore moins du temps des Médicis; et qu'il est juste de ne compter de même du siècle où nous vivons, que ce qui est digne de mémoire.

Si, de loin, nous jetons les yeux sur une prairie émaillée, nous n'en voyons que la surface; elle nous paraît toute en fleurs : si nous

la traversons, nous y trouvons à chaque pas des chardons hérissés et des ronces rampantes; les fleurs, plus clair-semées, ne nous enchantent plus. C'est là notre façon de voir les siècles passés et le nôtre. Mais supposons-nous à la même distance où seront nos neveux, de ce champ que nous parcourons. Et de ce temps si décrié par des gens qui se vantent de n'être d'aucun siècle, et qui en effet ne seront d'aucun, ne voyons plus que ce qui domine, et ce qui seul en restera: au Barreau, les Cochins, les le Normands, les de Gènes, et les élèves qu'ils ont formés: en Chaire, non pas des émules de Bossuet et de Massillon, mais des hommes qui, par le *goût*, et quelques-uns par l'éloquence, sont dignes d'être appellés leurs disciples: sur la scène tragique, un Voltaire (j'ajouterais un Crébillon, si je parlais seulement de génie) et sur les traces de Voltaire, d'heureux talents qu'il a cultivés de ses mains: sur le théâtre de Molière, *le Philosophe marié*, *le Glorieux*, *la Métromanie*, *les Dehors trompeurs*, *le Méchant*, et un grand nombre de petites pièces comiques d'une touche fine et légère, riants tableaux, qui attesteront des mœurs frivoles, mais un *goût* épuré: dans le genre lyrique, un Rousseau, aussi harmonieux que Malherbe, et supérieur à lui pour l'éclat des images, la richesse, la majesté, et la pompe de l'expression: dans le didactique, des poëmes d'un style pur, mélodieux, sensible, d'un coloris brillant

et vrai, tels que Racine les eût écrits, tels que Boileau eût voulu les écrire, s'il eût célébré la campagne et les saisons, s'il eût enseigné l'art d'embellir les jardins, s'il eût traduit *les Géorgiques* : des poésies familières, du tour le plus ingénieux, du naturel le plus aimable, moins négligées que celles de Chaulieu, et d'un sel plus fin, plus piquant que les poésies de Deshoulières et que celles de Pavillon : des romans d'un *goût* aussi pur que ceux de la Fayette, et d'un style plus animé, les uns brillants d'un coloris qui était inconnu à la prose, les autres brûlants de passion, et d'un intérêt déchirant : des morceaux d'histoire aussi dignes d'être comparés à Salluste, que le chef-d'œuvre de Saint-Réal : des traductions, dont quelques-unes ont effacé les originaux : enfin dans presque tous les genres, des ouvrages du meilleur ton et du meilleur esprit : voilà, du côté des gens de lettres, ce qui marquera notre siècle; et je n'en ai pas dit assez.

Voltaire a loué Bossuet d'avoir appliqué l'éloquence à l'histoire : ne peut-on pas le louer lui-même, et un grand nombre d'écrivains après lui, d'avoir associé l'éloquence avec la philosophie, et celle-ci avec l'art des vers? Dans quel autre siècle a-t-on vu les idées morales et politiques si abondamment répandues, si éloquemment exprimées? La prose avait-elle autrefois cette précision, cette rapidité, ce mouvement, cette couleur, cette ame enfin, qu'elle a reçue

de nos modernes écrivains? Le siècle de Louis XIV a-t-il un ouvrage philosophique à mettre à côté de l'Emile? Et si le *goût* par excellence consiste à réunir l'utile et l'agréable, dans quel temps l'un a-t-il donné à l'autre plus d'attrait et plus d'influence? Les sciences même les plus abstraites ne doivent-elles pas au *goût* cette facilité d'accès qui nous les rend familières, ce charme qui de leur étude nous a fait un amusement? Le siècle de Louis XIV a-t-il entendu parler des lois avec une précision aussi énergique et aussi lumineuse que l'a fait Montesquieu? de l'homme et de ses facultés intellectuelles, avec un intérêt plus doux, plus attrayant que Vauvenargue? avec une sagacité plus pénétrante qu'Helvétius? avec une clarté plus limpide que Condillac? A-t-il entendu parler de la nature avec la verve, l'élégance et la majesté de Buffon? des progrès de l'esprit humain dans les sciences, avec la supériorité de lumières, et la noble simplicité d'élocution de d'Alembert? des talents, des travaux, des vertus des grands hommes, avec la splendeur, l'abondance, la force et l'élévation de l'éloquence de Thomas? des qualités, des fonctions, des devoirs de l'homme public, avec la chaleur, la noblesse, l'ingénuité d'ame et de langage de celui qui a loué Colbert, et qui nous a rappelé Sully? Et quel est de ces écrivains, celui qui, pour la pureté du *goût*, n'est pas digne d'être classique?

Or, dans l'hommage que je leur rends, je ne suis que l'écho de la voix publique. Leur réputation est dès-à-présent aussi unanimement établie qu'elle peut jamais l'être; et ils ont trouvé dans leur siècle cette justice impartiale qu'on ose à peine espérer d'obtenir d'une tardive postérité. Cela prouve que le *goût* du public a suivi de près celui des gens de lettres; et ce qui le prouve encore mieux, c'est la docilité avec laquelle son opinion est tant de fois revenue sur elle-même, et a reconnu ses erreurs. Pour relever Brutus, Oreste, Sémiramis, Adélaïde du Guesclin, il n'a pas fallu, comme pour Phèdre et Athalie, attendre un siècle plus équitable : le même public qui, entraîné par les factions littéraires, et dans des moments de vertige, avait réprouvé ces ouvrages, a senti l'injustice de ses arrêts, et les en a vengés. Enfin, qu'on examine quel choix il a fait des écrits que lui laissait le siècle précédent, et la préférence éclairée qu'il a donnée aux beautés durables; on avouera que dans aucun temps ce discernement n'a été aussi juste, aussi délicat, aussi fin. Ce n'est donc pas (et je l'ai déja dit en parlant du siècle de Louis XIV) sur l'opinion tumultueuse, précipitée et passagère, qui s'élève et qui se dissipe du jour au lendemain, qu'il faut juger le *goût* de tout un siècle; mais sur l'opinion réfléchie et dominante, qui se fixe et qui s'affermit, quand tous les débats de l'envie, de la rivalité, de la malignité, des partialités pour

et contre, sont appaisés dans les esprits, et que le public, calme et désintéressé, se consulte soi-même, et ne juge que d'après soi.

Comment donc se peut-il que ce même temps où le *goût* semble si perfectionné, soit le temps de sa décadence? C'est que le *goût* perfectionné est un *goût* de spéculation; et que le *goût* de sentiment ne tient pas aux mêmes principes. L'un est l'amour de la beauté réelle, l'autre est l'amour de la nouveauté.

« Quiconque approfondit la théorie des arts, « purement de génie, doit savoir, dit Voltaire, « s'il a quelque génie lui-même, que ces pre-« mières beautés, ces grands traits naturels, qui « appartiennent à ces arts, et qui conviennent « à la nation pour laquelle on travaille, sont en « petit nombre. Les sujets, et les embellissements « propres aux sujets, ont des bornes bien plus « serrées qu'on ne pense. Il ne faut pas croire « que les grandes passions tragiques et les grands « sentiments puissent se varier à l'infini. Il n'y a « dans la nature humaine qu'une douzaine, tout « au plus, de caractères vraiment comiques et « marqués à grands traits. Les nuances, à la vé-« rité, sont innombrables, mais les couleurs « éclatantes sont en petit nombre; et ce sont « ces couleurs primitives qu'un grand artiste ne « manque pas d'employer. »

Voilà, dans tous les temps, une première cause de la décadence des lettres, après un règne flo-

rissant. On dirait que chaque climat n'ait pu donner qu'une seule moisson, et que, le sol épuisé une fois par sa propre fécondité, il ait fallu des siècles de repos pour le renouveler et le rendre fertile.

En effet, ce qui rajeunit l'esprit humain, et donne lieu à de nouvelles générations de pensées, ce sont les grandes révolutions, les grands changements arrivés dans les empires, dans les lois, dans les mœurs, dans le culte, dans les usages, dans les idées morales, dans les opinions religieuses, dans la guerre et la politique, dans les sciences et dans les arts. Voyez ce que les différences de la Henriade et de l'Enéide, du poëme du Tasse et de ceux d'Homère, supposent de diversité dans le cours des choses humaines.

Après un siècle de culture et de grande abondance, il semblerait donc qu'il faudrait laisser le temps et la nature reproduire les germes de la fécondité. Mais au lieu de jouir modérément des biens acquis, ce qui serait si sage, on en veut toujours de nouveaux, résolu même à perdre au change, plutôt que de ne pas changer; et c'est ici la grande cause de la corruption du *goût*.

Un exercice continuel de notre sensibilité sur des objets du même genre, a deux effets contraires: d'abord, il aiguise nos *goûts*, mais bientôt il les use, et finit par les émousser. L'ame se

lasse de ses plaisirs, comme elle s'endort sur ses peines : c'est par faiblesse qu'elle a besoin, dans ses émotions, de nouveauté et de variété. Supposez donc les arts d'agrément à leur plus haut degré de charme; il n'y a qu'un seul moyen d'en perpétuer les jouissances, c'est de les rendre peu fréquentes. Si elles sont communes, elles s'attiédiront et n'auront plus aucun attrait.

Dans la Grèce, où la tragédie était réservée pour les grandes fêtes, le *goût* d'une belle simplicité pouvait se conserver toujours. Dans l'intervalle d'un spectacle à l'autre, la sensibilité reposée avait le temps de se ranimer, et le *goût* le temps de reprendre sa sagacité naturelle. Mais dans une ville où, depuis cent cinquante ans, le même genre de spectacle se reproduit sans cesse, où une habitude journalière en a rendu tous les moyens familiers, tous les tableaux présents; comment veut-on que le *goût* conserve quelque vivacité, à moins qu'il ne varie, et que l'art ne change avec lui? Or, varier sans cesse, est un moyen sans doute de faire une fois le mieux possible; mais un moyen plus infaillible encore de faire mal mille autres fois.

J'entends dire que telle et telle des plus belles pièces de Corneille, et même de Racine, auraient aujourd'hui peu de succès, si on les donnait pour la première fois; que le tragique en paraîtrait faible, et que l'éloquence qui les anime suppléerait mal aux mouvements et aux coups de théâtre

qu'on demande à-présent, pour être ému comme on se plaît à l'être. Cela est affligeant à croire; mais cela n'est que trop croyable. Voltaire, qui l'a pressenti, a mis dans l'action théâtrale plus de chaleur et d'énergie; il a donné aux passions, sur-tout à celle de l'amour dans les hommes, plus de force et de véhémence; il a trouvé dans les liens du sang de nouvelles sources de pathétique; il a su prendre habilement du théâtre Anglais des moyens de rendre la terreur plus profonde et la pitié plus déchirante; et par lui, le tragique a fait, sur notre scène, un pas de plus vers la perfection. Mais après ces nouveaux ressorts, qu'il a su manier avec tant d'art et de génie, après ces nouvelles combinaisons d'intérêts et de caractères, si l'on demande encore du nouveau et du plus tragique, d'où le tirer, si ce n'est du milieu des tortures et des supplices? Et lorsque l'habitude nous aura refroidis sur les spectacles de Tancrède, de Mahomet et de Sémiramis, que nous restera-t-il, que les dernières atrocités du crime, et les horreurs de l'échafaud? On commence en effet à les risquer sur le théâtre; et si notre sensibilité y répugne encore, ce n'est pas pour long-temps : l'habitude l'y endurcira.

Observez ce qui arrive à nos Trimalcions, dans les délices de leur table. Nul art d'assaisonner les mets ne peut surmonter les dégoûts d'une longue satiété; et ni les sels les plus stimulants, ni les liqueurs les plus brûlantes, ne réveillent plus les

langueurs d'un sens blasé à force de jouir. C'est ainsi que l'intempérance des plaisirs de l'esprit nous les rendra tous insipides; et l'art même aura beau s'épuiser en recherches et en raffinements pour ranimer le *goût*. La sobriété seule aurait pu le sauver de cette espèce de paralysie; et aux excès qui en sont la cause, s'il est quelque remède, c'est l'abstinence et le besoin. Mais ce serait demander l'impossible. Le public veut jouir, au risque même de détruire tout ce qu'il peut avoir de sensibilité.

On va me dire, qu'à la génération dont le *goût* s'affaiblit et s'altère de jour en jour, en succède une dont le *goût* sera jeune et ingénu comme elle, et que d'un âge à l'autre le public est renouvelé. Je conviens en effet qu'au premier essor de la jeunesse dans le monde, elle se livre avec une sensibilité vive et neuve encore, à tous les plaisirs de l'esprit; mais dans l'usage de ces plaisirs, comme de tous les autres, ne voit-on pas avec quelle impatience les jeunes gens se pressent de vieillir; avec quelle rapidité la contagion de l'exemple et de l'opinion les gagne; et comme à peine arrivés dans le monde, ils en ont déja pris les *goûts* et les dégoûts? Ne les entendez-vous pas dire qu'on sait Racine et Molière par cœur; que, grâce au ciel, on ne lit plus Virgile; qu'on a été bercé avec Télémaque; qu'ils laissent Massillon aux dévotes, Pascal aux Jansénistes, La Fontaine aux enfants;

qu'on ne lit pas deux fois la Henriade; et que le *goût* des vers est un *goût* suranné?

Leurs pères au moins se souviennent d'avoir aimé ce qu'ils n'aiment plus; et en le négligeant, ils l'estiment encore, et l'admirent de souvenir. J'en ai vu quelquefois qui faisaient l'aveu de Médée.

Video meliora, proboque,
Deteriora sequor. (Ovide.)

Mais la jeunesse érige tous ses *goûts* en système, et ne connaît, dans l'art de l'amuser, d'autre règle que son plaisir. Essayez de lui faire entendre que ce qui lui plaît n'est pas digne de lui plaire; elle vous répondra par un sourire dédaigneux. Que veut-on qu'elle estime, si ce n'est pas ce qui lui plaît, et ce qui plaît à la société qu'elle fréquente obscurément? C'est là que ses idées et ses sentiments se dégradent; c'est là que son *goût* s'avilit, et que, perdant toute pudeur et toute délicatesse, elle habitue son oreille et son ame à la bassesse, à l'indécence, à la grossièreté de mœurs et de langage qui caractérise le nouveau genre dont elle fait ses amusements.

Ce qui fonde un État le peut seul conserver.

C'est une maxime applicable à la culture de tous les arts, et singulièrement au *goût*. Or, dans tous les temps où il a fleuri, comment s'est-il formé? Par l'instruction et l'exemple, de proche

en proche, à la faveur d'une communication habituelle des esprits cultivés et des esprits qui demandaient à l'être. Ceux-ci daignaient écouter et s'instruire; ou si la déférence personnelle était pénible pour l'amour-propre, au moins recevait-on des morts les inspirations de *goût* qu'on eût rougi de prendre des vivants. On lisait de bons livres, on étudiait ceux qui, de l'aveu des gens instruits, étaient les modèles de l'art. Le temps en est passé. Depuis qu'une culture superficielle a établi entre les esprits une apparence d'égalité, tout le monde décide, personne ne consulte. On ne lit plus; et pourquoi lirait-on? Désormais la littérature, je dis l'ancienne et la plus exquise, n'étant plus dans la société un objet d'entretien où l'on puisse briller, la vanité, le grand mobile de l'émulation, n'est plus intéressée à donner à l'étude des moments qu'elle croit pouvoir mieux employer.

Ce n'est pas que dans cette société renaissante, il n'y ait une élite de jeunes gens très-cultivés, très-éclairés, et d'un *goût* délicat et pur. Mais je parle ici du grand nombre; et dans tous les temps, le grand nombre ne cultive de son esprit que les facultés usuelles. Les lumières et les talents, qui le soir trouveront leur place, font l'occupation du matin. On n'entendra parler dans le monde où l'on vit, ni d'Euripide, ni de Térence, ni de Virgile, ni d'Horace, ni de Bossuet, ni de Massillon, et rarement de la Bruyère. On aura

lu la brochure du jour, on va voir la pièce nouvelle; et si de l'une ou de l'autre on ne sait que penser, on sait du moins où en prendre un jugement très-décidé : seulement, qu'on ait parcouru à sa toilette une feuille volante, on a son mot à dire, on s'est mis au courant, on est au pair de tout le monde.

Il est difficile de motiver un sentiment que l'on emprunte, et qu'on adopte sans examen; mais dans un monde où rien ne se raisonne, et dont la mobilité perpétuelle ne laisse aucun repos à la pensée, l'opinion n'est jamais compromise. Un mot tranchant suffit pour éviter toute espèce de discussion; et si ce mot est un trait piquant, il est dispensé d'être juste.

L'amour des lettres, dans sa première ardeur, faisait du jugement des ouvrages de *goût*, une occupation sérieuse; aujourd'hui c'est à peine un jeu. L'avis courant passe de bouche en bouche; on le reçoit et on le donne avec la même indifférence, ou si deux sentiments se croisent, c'est en glissant l'un à côté de l'autre, et tout au plus avec un choc léger, d'où ne sort aucune lumière. Personne n'a besoin d'examiner ce qu'un autre pense : chacun prétend se suffire à soi-même; et cette suffisance est ce qu'il y eut jamais de plus funeste pour le *goût* : car l'ignorance toute simple, se laisse guider par la nature, et le sentiment lui tient lieu souvent des lumières qu'elle n'a pas; mais avec de fausses lueurs, la

vanité qui se croit éclairée, s'égare, et ne revient jamais.

J'ai ouï dire plus d'une fois à une actrice très-célèbre, que les jours de réjouissance, où les spectacles sont ouverts gratuitement au peuple, elle avait peine à concevoir la promptitude, la justesse, la rapide unanimité avec laquelle, non-seulement les endroits frappants d'une tragédie, mais le sublime simple, les mots touchants, les vers de situation, les traits de sensibilité les plus délicats, étaient saisis par cette multitude inculte. Et c'est précisément parce qu'elle est inculte, qu'en elle au moins rien n'est factice; qu'elle se livre de bonne foi à l'impression qu'elle reçoit; et que tout ce qui est naturellement beau, la touche et la ravit. Elle n'a pas ce *goût* de relation et de comparaison qui fait apercevoir les finesses de l'art et les adresses de l'artiste; qui démêle dans un ouvrage ce qu'il y a de rare et d'exquis, d'avec ce qu'il y a de commun; qui mesure et la difficulté et le talent qui l'a vaincue, et considère les effets dans leur rapport avec les moyens : elle n'a pas non plus ce *goût* d'éducation qui, comme je l'ai dit, peut seul juger des convenances d'opinion et de fantaisie; mais aussi n'a-t-elle pas ce *goût* de personnalité, qui, dans l'ouvrage, ne considère que l'auteur; ce *goût* de vanité et de malignité qui s'attache à des minuties, et parmi des beautés qui ne le touchent point, attend avec impatience quelque ridicule à

saisir, ou quelques défauts à reprendre; ce *goût* de parodie et de dénigrement, qui s'applaudit d'avoir trouvé le faux jour d'une allusion, ou d'une grossière équivoque; l'à-propos d'un méchant bon mot, ou quelque moyen de travestir un caractère noble ou une scène intéressante. Elle a ce sens droit et naïf des convenances de la nature, qui dans *Mérope*, dans *Idamé*, dans *Inès*, dans *Zaïre*, saisit avidement la vérité des mouvements du cœur humain.

Pourquoi donc, me dira quelqu'un, les gens du monde n'auraient-ils pas au moins ce *goût* naturel qui est donné même au peuple? Parce que le *goût* naturel est réservé à des ames neuves, et que les leurs ne le sont pas; qu'en eux le *goût* est aussi factice que les manières et les mœurs; que leur esprit n'ayant aucune consistance, il obéit comme une cire molle aux impressions de l'exemple; et qu'à moins de s'instruire, et de se prémunir de lumières et de principes qui donnent à leur jugement un peu de rectitude et de solidité, ils seront toujours à la merci de l'opinion du moment.

Cependant, au milieu de tant de variations, de contrariétés et d'inconséquences, que deviendra le *goût* des gens de lettres? Dans quelques-uns il restera fidèle à la nature, et aux vrais modèles de l'art, au risque même de n'obtenir que les suffrages du petit nombre : dans tous les autres il sera incertain, étourdi, égaré, variable au

gré de la mode, et se contentera de succès passagers.

Ce qui rend l'art si difficile, comme l'a dit Voltaire, c'est que dans le temps même où l'on est le plus avide de nouveautés, il semble qu'il n'y ait presque plus rien de nouveau à produire dans aucun genre. Environné de toutes parts de modèles inimitables, chacun veut être original. Mais l'originalité doit être dans le génie et non pas dans le *goût*. C'est l'idée, le sentiment, l'image, la pensée, qui doit distinguer l'écrivain; c'est l'invention des traits de caractère, des mouvements de l'ame, de l'accent des passions, des moyens d'instruire et de plaire, de séduire et d'intéresser, de persuader et d'émouvoir; c'est aussi l'invention du mot piquant, du mot sensible, du mot juste dans sa nuance, du mot rare et propre à-la-fois, du tour élégant et précis, de l'expression vive et saillante, souvent inattendue, mais toujours naturelle; enfin, c'est l'invention du style, mais d'un style analogue au sujet que l'on traite, et dont le ton et la couleur répondent à l'objet que l'on peint.

C'est ainsi que sans rien outrer, sans forcer l'art ni la nature, Virgile a su se rendre original après Homère; Horace, après Pindare; Cicéron, après Démosthène; Racine, après Euripide et Corneille; Voltaire, après Racine; et que Molière, La Fontaine et la Bruyère, ont passé de si loin tout ce qui dans leur genre les avait précédés.

Aucun d'eux ne s'est donné la peine de sortir de son caractère : chacun a obéi à son propre génie; et par la raison même qu'ils étaient naturels, ils ne se sont point ressemblés, c'est ce qui n'est donné qu'au vrai talent; mais c'est ce que le vrai talent sera sûr d'obtenir toujours, s'il résiste à l'ambition d'être mieux que naturel et simple.

L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.

Ce vers dit ce qui est arrivé par-tout, à la décadence des lettres; chez les Grecs, du temps des sophistes; chez les Romains, après le beau siècle d'Auguste; en Italie, après le siècle de Léon X; en France, dès la fin du règne de Louis XIV; et je n'ai pas besoin de rappeler à combien d'excellents esprits a nui l'envie de renchérir sur les autres et sur eux-mêmes.

Mais c'est sur-tout lorsqu'on n'a pas à soi un talent propre et véritable, et qu'on veut se donner, à force d'art, une originalité factice; c'est, dis-je, alors qu'il faut que l'on épuise les raffinements d'un faux *goût*, et les inventions d'une fausse industrie.

De-là ce fard, ce vernis, cette enluminure du style, qu'on donne pour du coloris; cette manière de contourner une idée commune, ou de l'entortiller d'une expression fausse, qu'on appelle de la finesse; ce vain fracas de mots incohérents et de métaphores outrées qu'on fait passer pour de l'éloquence; enfin, cette prétention de créer

des genres nouveaux, et de passer pour inventeur, en ramassant tout ce qui jusqu'à nous avait été le rebut de l'art.

Mon dessein n'est pas de faire une satire. J'observe seulement qu'il n'est aucune de ces ressources des hommes sans talent, qui n'ait eu et qui n'ait encore des partisans et des succès; et c'est ce qui les encourage. Par exemple, puisque Molière ne nous attire plus, ou ne nous fait que faiblement sourire, qui sait si quelques facéties, quelque grossière caricature, quelque scène bouffonne et triviale, ne nous fera pas rire avec le peuple des guinguettes? Si un public, dès longtemps fatigué de son admiration pour les beautés sublimes, ne daignera pas s'occuper d'un amas d'incidents pris dans les mœurs des halles? Si le tableau de l'indigence, de la mendicité, n'aura pas quelque attrait? Si le pathétique des galetas, des prisons et des hôpitaux n'aura pas ses succès comme de viles bouffonneries? On n'osera pas dire, on ne croira pas même que ces spectacles soient préférables à ceux qu'on aura désertés pour y courir en foule, trois mois de suite, et avec plus d'ardeur qu'on ne courut jamais à *Cinna*, au *Tartuffe*, à *Britannicus*, au *Glorieux*, à *Zaïre*, à *Mérope*; mais on dira que ce sont là des amusements d'une autre espèce; qu'il ne faut rien exclure; qu'à la fin tout vieillit; que dans les plaisirs du public il faut de la variété; et que sans renoncer aux *goûts* et aux passe-

temps de nos pères, on se permet d'en avoir de nouveaux. En un mot, toutes les raisons dont l'homme blasé s'autorise pour excuser de mauvaises mœurs, il les alléguera de même pour justifier de mauvais *goûts*.

Voilà comment s'explique bien naturellement cette soudaine métamorphose du public, en passant d'un lieu dans un autre. On n'a qu'à l'observer, lorsqu'il va quelquefois encore admirer d'anciennes beautés. Aucun trait de génie, aucune finesse de l'art, aucune délicatesse de pensée, de sentiment, ou d'expression ne lui échappe; il en saisit la vérité dans ses éclairs les plus rapides; et j'oserais bien assurer que de leur temps, Corneille, Racine et Molière, auraient été flattés d'avoir un parterre aussi clairvoyant.

Est-ce donc là, me direz-vous, le même public qui va se délecter cent fois de suite à des spectacles si différents de ceux-là? C'est le même, mais son *goût* change, ou, pour mieux dire, il a deux *goûts*. Là, c'est un *goût* traditionnel qui s'est épuré d'âge en âge, et qui se rend sévère et difficile jusqu'au dernier scrupule, lorsqu'on lui donne à juger des ouvrages qui prétendent à son estime. Ici, c'est un *goût* de complaisance et d'indulgence qui s'interdit tout examen, qui réduit l'ame à l'usage des sens, en intercepte la lumière, met en oubli toutes les règles de bienséance et de vraisemblance, et ne veut que de l'émotion. Que si l'on demande pourquoi cette

délicatesse qu'on témoignait hier n'a plus lieu aujourd'hui, c'est que la vanité du spectateur n'y est plus intéressée; on ne veut que le divertir sans rien prétendre à ses éloges; son amour-propre est à son aise : même en applaudissant, il pourra mépriser.

Il s'agit maintenant de voir lequel de ces deux *goûts* nous voulons préférer : car les concilier ensemble, et laisser germer le mauvais sans qu'à la fin le bon soit étouffé, c'est ce que je crois impossible. Il n'est que trop aisé de voir, dès-à-présent, ce qui résulte de leur mélange. Il fut un temps où le petit nombre influait sur la multitude; alors le progrès de l'exemple était en faveur du bon *goût;* aujourd'hui c'est la multitude qui domine le petit nombre; et la contagion du mauvais *goût* se répand dans tous les états. Que la révolution s'achève, c'en est fait des arts et des lettres; tous les soins que l'on aura pris de les faire fleurir et prospérer seront perdus; c'est ce que leur patrie ne peut voir sans quelque regret.

Pour tout le reste, la France a des émules : c'est dans les arts d'agrément et de *goût*, c'est sur-tout dans les belles-lettres qu'aucune nation ne lui dispute cette supériorité, cette célébrité brillante, qui, d'un côté, répand sa langue, ses usages, ses productions industrieuses aux extrémités de l'Europe; et qui, de l'autre, attire dans son sein ces étrangers dont l'affluence ajoute à

sa richesse, et contribue à sa splendeur. Il serait donc intéressant pour elle d'examiner comment ce *goût* national, ce *goût* du beau, du vrai, de l'exquis en tous genres, se pourrait ranimer encore, et s'il serait possible de le perpétuer.

Ce *goût* existe en sentiment dans la plus saine partie du public, et il existe en spéculation dans la partie la plus nombreuse. Peut-être même est il encore au fond des ames, comme ces germes de vertu que le vice enveloppe et qu'il ne peut détruire.

Mais l'habitude est comme un ruisseau auquel il faut tracer son cours, si l'on ne veut pas qu'il s'égare; et les moyens de diriger nos inclinations et nos *goûts* se réduisent presqu'à deux points : l'un, de nous présenter l'attrait du bien; l'autre, plus essentiel encore, de ne jamais nous exposer à la tentation du mal. C'est l'abrégé de l'éducation des peuples comme de celle des enfants; et c'est d'abord par celle des enfants que commence celle des peuples. La source du *goût* sera donc la même que celle des mœurs publiques, une première institution ; et le succès dépend du soin de pourvoir les écoles de professeurs habiles, et de les y attacher par de solides avantages. Un Porée, un Rollin, un Le Beau, sont des hommes dont il est juste d'honorer la vieillesse, et de couronner les travaux.

Une école plus solennelle est celle du théâtre : car il y a pour les esprits une électricité rapide,

dont chacun, au sortir d'une grande assemblée, remporte chez soi l'impression, et dont il est presque impossible que le sens intime, le sens du *goût*, ne soit pas habituellement et profondément affecté. Si donc un monde poli s'accoutume aux divertissements du peuple, il est à craindre qu'il ne finisse par devenir peuple lui-même. Heureusement ce qui peut le sauver de la contagion, est aussi simple que salutaire; c'est de rendre exclusivement populaires les spectacles faits pour le peuple; de ne les donner que les jours de repos, afin, sur-tout, que la dissipation ne prenne rien sur le travail; de les tenir à un prix très-modique, enfin, de n'y laisser aucune distinction de places, et de réduire les gens du monde, ou à s'en abstenir, ou à s'y voir mêlés et confondus avec la foule, moyen que je crois infaillible pour les en éloigner sans violence et sans retour.

Quant aux spectacles destinés pour un public au-dessus du peuple, ce public lui-même y fera justice de ce qui blessera le *goût* et la décence, et l'on peut s'en fier à lui, lorsqu'il ne viendra plus de voir et d'applaudir ailleurs l'indécence et le mauvais *goût*. Mais en attendant qu'il ait perdu des habitudes qui le dégradent, le plus sûr, à ce qui me semble, serait d'exclure de nos grands théâtres ce qui est indigne d'y paraître; et surtout de ne pas souffrir que, pour favoriser des genres méprisables, on y prodiguât sans mesure

tout ce qui peut les décorer. Car en déguiser la bassesse et la grossièreté par toute espèce d'embellissements, c'est, pour nous faire avaler à longs traits un poison qui nous abrutisse, renouveler l'art de Circé.

Enfin, la sauve-garde et en même temps le fléau du *goût*, c'est la critique. Impartiale, juste et décente, rien de plus utile sans doute : aussi modeste dans ses censures, que mesurée dans ses éloges, elle éclaire sans offenser. Mais passionnée, insultante, sans discernement, sans pudeur, elle fait plus qu'importuner et que rebuter les talents, elle accrédite la sottise; elle ôte au *goût* naturel du public sa candeur et sa rectitude; et à la place d'un sentiment naïf et juste qu'il aurait eu, s'il n'eût consulté que lui-même, il reçoit d'elle une impression fausse, qui lui altère le sens intime et lui déprave le jugement.

Mais comme le remède à ce mal est encore infaillible, lorsqu'on daignera l'employer, rien n'est désespéré pour le salut du *goût* et la prospérité des lettres; et si depuis près de deux siècles, la poésie et l'éloquence semblent avoir tari les sources du génie, au moins ce règne peut-il être celui d'une raison solide et lumineuse, parée des fleurs de l'imagination, et revêtue avec décence de toutes les grâces du style.

Peut-être même y aura-t-il encore dans cette mine que l'on croit épuisée, quelques veines d'or échappées aux recherches et aux travaux

de ceux qui nous ont devancés; et le jeune homme que la nature aura doué d'un esprit pénétrant, d'une ame active, élevée et sensible, se souviendra de ces vers de Voltaire :

La nature est inépuisable;
Et le travail infatigable
Est un dieu qui la rajeunit.



ÉLÉMENTS

DE LITTÉRATURE.

A.

ABONDANCE. Il y a dans le style une *abondance* qui en fait la richesse et la beauté ; c'est une affluence de mots et de tours heureux pour exprimer les nuances des idées, des sentiments et des images.

Il y a aussi une *abondance* vaine, qui ne fait que déguiser la stérilité de l'esprit et la disette des pensées par l'ostentation des paroles.

Soit qu'on veuille toucher ou plaire, ou même instruire simplement, l'*abondance* du style suppose l'*abondance* des sentiments et des idées que produit un sujet fécond, digne d'être développé. C'est alors que la pensée et l'expression coulent ensemble à pleine source, *rerum enim copia verborum copiam gignit.* (CIC.)

Dans les sujets qui demandent l'ampleur et la magnificence de l'expression, le même orateur regarde la brièveté comme un vice ; mais il ap-

pelle de vains sons, des paroles vides de sens. *Sonitus inanis, nullâ subjecta sententiâ.*

La peine qu'on se donne pour enrichir des sujets stériles, pour agrandir de petits objets, est au moins inutile, souvent importune.

Chapelain, qu'on a voulu donner pour un homme de goût en fait de poésie, et qui n'avait pas même l'idée de la grâce et de la beauté poétique, emploie, à décrire les charmes et la parure d'Agnès Sorel, quarante vers dans le goût de ceux-ci :

On voit, hors des deux bouts de ses deux courtes manches,
Sortir, à découvert, deux mains longues et blanches,
Dont les doigts inégaux, mais tout ronds et menus,
Imitent l'embonpoint des bras longs et charnus.

L'art de peindre, en poésie, est l'art de toucher avec esprit; et l'*abondance* consiste alors à faire beaucoup avec peu, c'est-à-dire à donner à l'imagination, par quelques traits jetés légèrement, de quoi s'exercer elle-même.

Voyez, dans trois vers de Virgile, comme Vénus est peinte en chasseresse, l'arc sur l'épaule, les cheveux épars, la jambe nue jusqu'au genou, et un simple nœud relevant les plis de sa robe flottante :

Namque humeris de more habilem suspenderat arcum
Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes.

Cependant, lorsque la poésie est du genre de

ces petits tableaux qui veulent être vus de près, et que le mérite essentiel en est dans les détails, comme dans les métamorphoses d'Ovide et dans les sonnets de Pétrarque, l'*abondance* du style peut s'y répandre. Il en est de même dans l'épopée, quand le sujet et l'action principale n'attachent pas assez pour exclure l'amusement d'une description détaillée : ainsi, dans son poëme héroï-comique, l'Arioste s'est permis une peinture de la beauté d'Alcine, que le Tasse et Virgile n'ont pas osé ou n'ont pas daigné faire de la beauté d'Armide et de Didon.

Une sage *abondance* a lieu, non-seulement dans la poésie descriptive, mais dans l'expression des sentiments où l'ame se répand, dans les réflexions où elle se repose. Virgile et Racine son rival en offrent mille exemples.

C'est une précieuse *abondance* que celle qui, réunie avec la précision, dont on la croirait ennemie, rassemble dans le plus petit espace tous les traits d'un riche tableau, comme dans ces vers d'Horace, qu'on ne traduira jamais :

Quà pinus ingens albaque populus
Umbram hospitalem consociare amant
Ramis, et obliquo laborat
Lympha fugax trepidare rivo (1).

---

(1) « C'est là que le haut pin et le blanc peuplier, mariant leurs rameaux, aiment à réunir leur ombre hospitalière ; c'est là qu'une onde fugitive roule avec peine ses flots tremblants dans les replis de son lit tortueux. »

Un nouveau charme de l'*abondance*, c'est l'air de négligence et de facilité dans celui qui prodigue les richesses du style avec celles de la pensée. Cette rare félicité, si j'ose m'exprimer ainsi, règne dans le style de La Fontaine et dans celui d'Ovide; mais l'*abondance* de La Fontaine est celle de la nature dans sa beauté simple, naïve et variée à l'infini; elle est d'autant plus merveilleuse, qu'elle naît de sujets que l'on croirait stériles, et qu'elle en naît sans l'effort du travail : celle d'Ovide, sans être plus pénible, tient de l'art et va jusqu'au luxe. Des différentes faces sous lesquelles Ovide présente une pensée, ou des nuances variées qu'il démêle dans un sentiment, chacune plairait, si elle était seule; mais la foule en est fatigante; et à côté de la richesse on aperçoit enfin l'épuisement.

La poésie allemande surabonde en détails dans les peintures physiques; la poésie italienne, dans l'analyse des sentiments, donne souvent dans le même excès.

La passion donne lieu à l'*abondance* du style dans les moments où l'ame se détend et se soulage par des plaintes :

Les faibles déplaisirs s'amusent à parler.

Mais lorsque le cœur est saisi de douleur, enflé d'orgueil ou de colère, la précision et l'énergie en sont l'expression naturelle. Il arrive cependant quelquefois que l'*abondance* contri-

bue à l'énergie, comme dans ces vers de Didon :

Sed mihi vel tellus optem priùs ima dehiscat,
Vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,
Pallentes umbras Erebi, noctemque profundam,
Ante, Pudor, quam te violo, aut tua jura resolvo (1).

On voit là une femme qui sent sa faiblesse, et qui, tâchant de s'affermir par un nouveau serment, le fait le plus inviolable et le plus effrayant qu'il lui est possible : ainsi, cette redondance de style,

Pallentes umbras Erebi, noctemque profundam,

est l'expression très-naturelle de la crainte qu'elle a de manquer à sa foi.

Il en est de même toutes les fois que la passion s'accroît à mesure qu'elle s'exhale, comme dans les imprécations de Didon, et de Camille dans *les Horaces;* comme dans les protestations que fait Achille, au 9e livre de *l'Iliade*, de ne jamais se laisser fléchir.

Quand le caractère de celui qui parle est austère et grave, l'expression doit être pleine, forte et précise. Fernand Cortès, à son retour du Mexique, rebuté par les ministres de Philippe II, et

---

(1) « Que sous mes pas la terre entr'ouvre ses abymes, et que d'un coup de foudre le tout-puissant maître des dieux me précipite au séjour des ombres, des pâles ombres de l'Érèbe, et dans la profondeur de l'éternelle nuit, ô Pudeur, avant que je t'oublie et que je viole tes lois. »

n'ayant pu approcher de lui, se présente sur son passage et lui dit : *Je m'appelle Fernand Cortès : j'ai conquis plus de terres à votre majesté qu'elle n'en a hérité de l'empereur Charles-Quint son père; et je meurs de faim.* Voilà de l'éloquence.

Merville, évèque de Chartres, en demandant au feu roi quelque argent pour les pauvres de son diocèse, dans une grande cherté de grains, lui dit : *Sire, vous vivez dans l'abondance, et vous ne connaissez pas la famine; mais la famine amène la peste, et la peste est pour tout le monde.* C'est encore là de l'éloquence sans aucune amplification.

L'entretien de Caton et de Brutus, dans *la Pharsale*, serait sublime s'il n'était pas diffus. Lucain était jeune, et l'ambition d'un jeune homme est d'étonner en renchérissant sur lui-mème. Le comble de l'art est de s'arrèter où s'arrèterait la nature. Virgile et Racine sont des modèles de cette sobriété; Homère et Corneille n'ont pas ce mérite.

Par-tout où la philosophie est susceptible d'éloquence, elle permet au style une *abondance* ménagée. Voyez Plutarque exprimant le delire et les angoisses de l'homme superstitieux; voyez, dans l'histoire naturelle, toutes les richesses de la langue employées à décrire la beauté du paon et la férocité du tigre.

Mais en général le style philosophique veut être plein, clair et précis. Lycurgue voulait qu'on

accoutumât les enfants, par un long silence, à avoir la repartie vive et aiguë; car, ajoute Plutarque, comme la débauche rend les hommes inféconds et stériles, l'intempérance de la langue rend de même le discours insipide et vain. Paroles simples et d'un grand poids, vivacité piquante, qui partait comme un trait, et qui allait droit au but : ce fut l'éloquence lacédémonienne.

Le genre oratoire est celui où les richesses de la pensée et du style peuvent se répandre le plus abondamment. *Voyez* AMPLIFICATION. Les anciens orateurs en aimaient l'excès, même dans leurs disciples. Marc Antoine disait de l'un des siens : *Hunc ego (* Sulpicium *) cùm primum, in causâ parvulâ, adolescentulum audivi.... oratione celeri et concitatâ (quod erat ingenii), et verbis effervescentibus et paulo nimium redundantibus (quod erat ætatis), non sum aspernatus. Volo enim se efferat in adolescente fecunditas : nam faciliùs, sicut in vitibus, revocantur ea quæ sese nimium profuderunt, quàm, si nihil valet materies, nova sarmenta culturâ excitantur. Ita volo esse in adolescente unde aliquid amputem : non enim potest esse in eo succus diuturnus, quod nimis celeriter est maturitatem assecutum* (1).

---

(1) « Lorsque, pour la première fois, j'entendis ce Sulpicius, jeune encore, plaidant une petite cause, et que je remarquai dans son discours de la rapidité et de la véhémence (ce qui était de son génie), et dans les mots de l'efferves-

Le vice du style opposé à cette *abondance* est la sécheresse et la stérilité. On s'en aperçoit aisément, lorsque, sur un sujet qui demande à être approfondi et développé, l'écrivain demeure, comme Tantale au milieu d'un fleuve, haletant, si j'ose le dire, après l'expression, ou plutôt après la pensée, qui semble lui échapper au moment qu'il croit la saisir.

Mais un défaut plus fatigant encore, est cette loquacité importune qui s'est introduite parmi nous dans le barreau et dans la chaire.

Ce n'est plus ce luxe qu'Antoine estimait dans ses disciples et qui supposait des richesses; c'est une indigence prodigue; c'est une vaine superfluité de locutions communes, et qui ne prouvent rien, qu'un vide absolu dans l'esprit. Comment démêler la vérité dans le chaos des plaidoiries? Combien de fois les juges ne pourraient-ils pas dire aux avocats ce que les Lacédémoniens disaient à un certain harangueur prolixe : *Nous avons oublié le commencement de ta harangue :*

---

cence et de la redondance (ce qui était de son âge), je ne l'en estimai pas moins. Je veux que dans l'adolescence s'annonce la fécondité; et il en est du talent comme de la vigne, dont il est plus facile de retrancher des rameaux superflus, que d'obtenir, si le fonds est mauvais, qu'elle en produise de nouveaux. Je veux de même, dans la jeunesse, trouver quelque chose à émonder : les fruits qui mûrissent trop vîte ne sauraient conserver long-temps leur suc et leur saveur. »

ce qui est cause que, n'ayant pas compris le milieu, nous ne saurions répondre à la fin.

C'est encore pis, s'il est possible, pour l'éloquence de la chaire. L'usage de parler une heure sur un sujet stérile ou simple; la méthode établie de diviser, de subdiviser, de prouver ce qui est évident, ou d'expliquer ce qui est ineffable, d'analyser, d'amplifier ce qui demanderait, pour frapper les esprits, des touches fortes et de grands traits; voilà ce qui ne fait que trop souvent de l'éloquence de la chaire un babil dont la volubilité nous étourdit, et dont la monotonie nous endort.

Il est certain que les grandes vérités morales et religieuses, dont la chaire doit retentir, exigent quelquefois des développements; et c'est là que le style doit employer son *abondance*, mais avec l'économie que le goût et la raison prescrivent.

Le sage est ménager du temps et des paroles,

sur-tout lorsqu'il occupe tout un peuple assemblé.

Écoutez Massillon, parlant de la tolérance religieuse. « L'église n'opposa jamais aux persécutions que la patience et la fermeté; la foi fut le seul glaive avec lequel elle vainquit les tyrans. Ce ne fut pas en répandant le sang de ses ennemis qu'elle multiplia ses disciples; le sang de ses martyrs, tout seul, fut la semence des fidèles. Ses premiers docteurs ne furent pas envoyés

dans l'univers comme des lions, pour porter partout le meurtre et le carnage, mais comme des agneaux, pour être eux-mêmes égorgés. Ils prouvèrent, non en combattant, mais en mourant pour la foi, la vérité de leur mission. »

Écoutez le même, prêchant la bienfaisance à un jeune roi. « Toute cette vaine montre qui vous environne, lui dit-il, est pour les autres; ce plaisir (de faire du bien) est pour vous seul. Tout le reste a ses amertumes, ce plaisir seul les adoucit toutes. La joie de faire du bien est tout autrement douce et touchante que la joie de le recevoir; revenez-y encore; c'est un plaisir qui ne s'use point; plus on le goûte, plus on se rend digne de le goûter. On s'accoutume à sa prospérité propre, et on y devient insensible; mais on sent toujours la joie d'être l'auteur de la prospérité d'autrui. »

On voit là sans doute la même idée revenir, et se présenter sous des traits qui semblent les mêmes, mais dont chacun la rend plus vive et plus touchante, et qui, pour émouvoir le cœur, ont la force de l'eau qui tombe goutte à goutte sur le rocher qu'elle amollit enfin.

On trouvera dans Cicéron mille exemples de cette *abondance*. Il faisait un précepte de l'employer *à tenir l'esprit de l'auditeur long-temps attaché sur une même pensée*; et de cet art qu'il enseignait, il est lui-même le plus parfait modèle: je n'en citerai qu'un seul trait, pris de la haran-

gue pour Marcellus, à qui César avait fait grâce. *In armis, militum virtus, locorum opportunitas, auxilia sociorum, classes, commeatus multum juvant : maximam verò partem, quasi suo jure, fortuna sibi vindicat; et quidquid est prosperè gestum, id penè omne ducit suum. At verò hujus gloriæ, C. Cæsar, quam es paulo ante adeptus* (clementiæ et mansuetudinis), *socium habes neminem : totum hoc, quantumcumque est, quod certè maximum est, totum est, inquam, tuum; nihil sibi ex istâ laude centurio, nihil præfectus, nihil cohors, nihil turma decerpit. Quin etiam, illa ipsa rerum humanarum domina, fortuna, in istius se societatem gloriæ non offert; tibi cedit; tuam esse totam et propriam fatetur* (1).

L'*abondance* du sentiment n'est pas fatigante, comme celle de l'esprit; aussi n'y a-t-il que les

---

(1) « Dans les combats, la valeur des troupes, l'avantage du lieu, le secours des alliés, les flottes, les convois, servent beaucoup à celui qui commande. La Fortune, de plein droit, s'attribue la plus grande part au succès; et presque tout ce qui s'est fait d'heureux, elle s'en empare comme de son bien; mais la gloire, César, que tu viens d'acquérir par la douceur et la clémence, tu ne la partages avec nul autre. Quelque grand que soit ce triomphe, et il est très-grand en effet, il t'appartient dans son entier; et de la louange qui t'en revient, tu n'as rien à restituer au centurion, rien au préfet, rien aux cohortes, rien à la multitude. La Fortune elle-même, ce grand arbitre des choses humaines, n'a rien à prétendre à ta gloire : elle te la cède; elle avoue qu'elle est à toi en propre et sans partage. »

sujets pathétiques sur lesquels il soit possible de *parler d'abondance* : expression qui peint vivement cette sorte d'éloquence, où, sans préparation, comme sans ordre et sans suite, une ame, pleine d'un grand sujet et profondément pénétrée, répand avec impétuosité les sentiments dont elle est remplie, et fait passer dans toutes les ames ses rapides émotions.

On a vu dans nos chaires des effets surprenants du pouvoir de cette éloquence; le véhément Bridaine a déchiré plus de cœurs et fait couler plus de larmes, que le savant et profond Bourdaloue, et, si j'ose le dire, que le sublime Bossuet.

Mais lorsque la force de l'éloquence doit résulter de l'ordre et de l'enchaînement des idées, c'est une imprudence de se livrer à l'inspiration du moment; à moins qu'une longue habitude de l'élocution n'ait mis l'orateur en état de s'abandonner à sa véhémence, sans jamais s'oublier ni se détourner de son but. Ce sont des exceptions rares à ce que Plutarque avait observé *des oraisons faites à l'imprévu.* « Elles sont pleines, dit-il, de grande nonchalance et de beaucoup de légèreté; car ceux qui parlent ainsi à l'étourdie, ne savent là où il faut commencer, ni là où ils doivent achever; et ceux qui s'accoutument ainsi à parler à la volée, outre les autres fautes qu'ils commettent, ils ne savent garder mesure ni moyen en leurs propos, et tombent dans une merveilleuse superfluité de langage. » (AMIOT.)

On raconte, à ce propos, qu'en Italie, où les prédicateurs parlent assez communément d'*abondance*, l'un d'eux, prêchant sur le pardon des ennemis, après s'être efforcé de persuader à ses auditeurs qu'il fallait non-seulement pardonner à ses ennemis et ne pas leur vouloir du mal, mais encore les aimer et leur faire du bien, emporté par sa véhémence, reprit ainsi : *Mais, me direz-vous, je n'ai point d'ennemis. Vous n'avez point d'ennemis, mes frères! et le monde, le péché, la chair, ne sont-ils pas vos ennemis?*

C'est ainsi qu'un orateur, dont la marche n'est point réglée, risque souvent de s'égarer. Un prédicateur, après avoir battu la campagne en prêchant devant le cardinal de Richelieu, lui dit : « *Je demande pardon à votre éminence : je me suis abandonné au Saint-Esprit, une autre fois je me préparerai, et j'espère que je ferai mieux.* »

Il faut avouer cependant qu'il n'y a que cette façon de produire les grands effets de l'éloquence, et de saisir tous les avantages du lieu, du moment, de son émotion propre, et de celle des auditeurs; et voilà pourquoi Bourdaloue disait d'un missionnaire de son temps : *On rend à ses sermons les bourses que l'on vole aux miens.* Les missionnaires ont en effet cet avantage inestimable sur les prédicateurs étudiés. Il est le même au barreau, pour les avocats qui parlent d'*abondance*, sur ceux qui froidement récitent le plaidoyer qu'ils ont écrit. Ce talent rare, que Féné-

lon voulait que l'on acquît, demande un grand travail, et suppose les dons les plus précieux de la nature; il est cependant quelquefois porté si loin par l'habitude, qu'il y a des orateurs dont l'élocution même gagne à n'être point travaillée, et qui parlent mieux d'*abondance* qu'ils n'écrivent en composant.

Dans les écoles de rhétorique, la jeunesse romaine s'exerçait à parler ainsi; et Crassus, qui, en reconnaissant l'utilité de cet usage, trouvait cependant préférable celui de s'appliquer à écrire avec réflexion (1); Crassus était lui-même, de tous les orateurs, le plus en état de parler d'*abondance*, par les études infatigables qu'il avait faites, par l'immense trésor de connaissances et de pensées qu'il avait amassé, mais sur-tout par les exercices habituels de sa jeunesse. *Voyez* l'article RHÉTORIQUE.

Voici un exemple de cette promptitude avec laquelle il parlait sur le champ. Comme il plaidait en faveur de Plancus, contre un M. Brutus son accusateur, homme peu digne de son nom, et au moment qu'il lui reprochait sa dissipation et ses vices, il vit du haut de la tribune passer le convoi d'une vieille femme de la famille *Junia*. Il s'interrompit, et adressant la parole à Brutus:

---

(1) *Etsi utile etiam subitò sæpe dicere; tamen illud utilius, sumpto spatio ad cogitandum, paratiùs atque accuratiùs dicere.* (De Orat.)

« Lève-toi, lui dit-il, regarde cette femme que l'on porte au tombeau. Que veux-tu qu'elle dise de toi à ton père, à tes ancêtres, à ces illustres morts, dont les images l'accompagnent; à ce Brutus, par qui ce peuple fut délivré de la domination des rois? A quoi, de quelle gloire ou de quelle vertu leur dira-t-elle que tu t'occupes? A augmenter ton patrimoine? cela serait peu digne de ta noblesse, à la bonne heure; mais pour la soutenir il ne te reste rien; ta débauche a tout dissipé. Dira-t-elle que tu t'appliques à l'étude du droit civil? ce serait imiter ton père; mais des débris des meubles de sa maison que tu as vendue, tu n'as pas même conservé le siége où il était assis lorsqu'on le consultait. A la science militaire? tu n'as vu de ta vie un camp. A l'éloquence? mais tu n'en as aucune : tout ce que tu peux faire, et de ta voix et de ta langue, c'est de gagner quelque salaire à ce honteux métier de calomniateur. Et tu oses voir la lumière, envisager ce peuple, te montrer au *forum*, paraître dans la ville en présence des citoyens! Et tu ne frémis pas de honte en regardant cette femme morte, et les images de tes ancêtres, dont tu es non-seulement hors d'état d'imiter les exemples, mais de loger les simulacres (1)! » L'original de

(1) *Tu illam mortuam, tu imagines ipsas non perhorrescis, quibus non modo imitandis, sed ne collocandis quidem tibi ullum locum reliquisti?*

ce morceau est dans le second livre de l'orateur; et l'un des interlocuteurs du dialogue, Antoine, en le citant, s'écrie : *Proh dii immortales! quæ fuit illa, quanta vis! quam inexpectata! quam repentina!*

Long-temps avant Crassus, Galba avait montré une facilité prodigieuse à parler, sinon d'*abondance*, au moins avec très-peu de préparation. Voyez, au livre des orateurs célèbres, ce que Cicéron en raconte. Lælius, l'ami de Scipion, doué d'une éloquence douce et polie, mais peu nerveuse, avait plaidé deux fois une cause importante sans en décider le succès. Il eut la modestie de conseiller à ses clients de recourir à Galba : celui-ci se défendit d'abord de parler après Lælius; mais enfin cédant aux instances qu'on lui faisait, il employa, dit Cicéron, une demi-journée à étudier la cause. Le lendemain ses clients le trouvèrent au milieu de ses scribes, dictant à plusieurs à-la-fois, avec la même véhémence que s'il avait plaidé. C'était l'heure de l'audience. Il sortit tout ému; et en arrivant au barreau, il parla avec tant d'éloquence, que, d'un bout à l'autre de son plaidoyer il fut applaudi par acclamation (1). Ce coup de force, vanté par Cicé-

(1) *Quid multa? magnâ expectatione, plurimis audientibus, coram ipso Lælio, sic illam causam, tantâ vi, tantâque gravitate dixisse Galbam, ut nulla ferè pars orationis silentio præteriretur.*

ron, nous fait entendre cependant que de pareils exemples étaient rares chez les Romains.

Chez les Grecs, l'habitude de parler sur-le-champ devait être moins étonnante. Écoutons Démosthène, dans sa harangue pour la couronne, rappelant ce qui s'était passé, lorsqu'on avait appris que Philippe avait fait sa paix avec les Thébains. « Le héraut (dans l'assemblée du peuple et du sénat) demande à haute voix : *Qui veut monter dans la tribune?* Aucun de vous ne lui répond. Il répète à plusieurs reprises, la même invitation : personne encore ne se lève, quoique tous vos généraux et vos orateurs fussent là présents, et que la voix commune de la patrie les conjurât d'ouvrir un avis salutaire... Or celui qui dans cette conjoncture décisive se présenta, ce fut moi ; je montai dans la tribune, etc. »

Ainsi, toutes les fois qu'un événement imprévu obligeait d'assembler le peuple athénien, celui qui, à ce cri du héraut, *qui veut parler?* montait dans la tribune, y parlait d'*abondance*.

Cicéron, qui ne voyait pas sans frayeur le danger de parler ainsi, quoiqu'il en sentît l'avantage, voulait au moins qu'une partie du discours fût écrite avec soin; parce qu'alors, dit-il, ce qu'on ajoute prend le ton et le caractère de ce que l'on a préparé; et il compare le discours à un vaisseau une fois lancé, qui va long-temps encore lorsque les rameurs se reposent. *Ut concitato navigio, cum remiges sustinuerunt, retinet*

tamen ipsa navis motum et cursum suum, intermisso impetu, pulsuque remorum : sic, in oratione perpetua, cum scripta deficiunt, parem tamen obtinet oratio reliqua cursum, scriptorum similitudine, et vi concitata. (De orat. l. I.)

Quel fut, dans Rome et dans Athènes, le grand secret des orateurs, pour être prêts à parler sur-le-champ, quand l'occasion était pressante ou favorable? Cochin le savait parmi nous. *Primùm silva rerum ac sententiarum comparanda est.* « Il faut commencer par un grand amas de connaissances et de pensées. » (De orat. l. I.)

ACCENT. *Il y a dans la parole une espèce de chant*, dit Cicéron. Mais ce chant était-il noté par la prosodie des langues anciennes? On nous le dit, on nous assure que, dans le grec et le latin, l'*accent* marquait l'intonation de la voix sur telle et sur telle syllabe; et c'est ce qu'on appelle l'*accent prosodique*, distinct de l'*accent oratoire*, ou des inflexions données à la parole par la pensée et par le sentiment. Il est pourtant bien difficile de concevoir cet *accent* prosodique adhérent aux syllabes, à moins que, dans la prononciation animée par les mouvements de l'éloquence, il ne cédât la place à l'*accent* oratoire; et voici la difficulté.

Qu'on donne à un musicien des paroles déja notées par l'*accent* de la langue : il est évident

que, s'il veut laisser aux syllabes leurs intonations prosodiques, il sera dans l'impossibilité de donner du naturel et du caractère à son chant; et que, s'il veut au contraire plier le son des paroles à l'expression que l'idée ou le sentiment sollicite, il faut qu'il les dégage de l'*accent* prosodique, et se donne la liberté de les moduler à son gré. Or il en est de la prononciation oratoire comme de la musique.

L'*accent* prosodique qui nuirait à l'une, s'il était invariable, nuirait donc également à l'autre: des paroles déja notées par la prosodie, supplieraient et menaceraient avec les mêmes inflexions.

Il ne faut pas confondre ici la quantité avec l'*accent*. La durée relative des syllabes peut être fixe et immuable dans une langue, sans que l'expression en soit gênée, au moins sensiblement. Par exemple, que l'on prolonge la pénultième ou qu'on appuie sur la dernière, la différence n'est que dans les temps, et non pas dans les tons. La quantité peut donc être fixe et prescrite; mais les intonations, les inflexions de la parole doivent être libres, et au choix de celui qui parle; sans quoi il ne saurait y avoir de vérité dans l'élocution.

Dans la langue française, telle qu'on la parle à Paris, il n'y a point d'*accent* prosodique. Il est vrai que la finale muette n'est jamais susceptible de l'élévation de la voix, et qu'on est obligé

ou de l'abaisser, ou de la tenir à l'unisson : mais c'est la seule voyelle qui, de sa nature, gène la liberté de l'*accent* oratoire. C'est le repos, le sens suspendu, le ton suppliant, menaçant, celui de la surprise, de la plainte, de la frayeur, etc., qui décide de l'élévation ou de l'abaissement de la voix sur telle ou telle syllabe; et quelquefois le même sentiment est susceptible de différentes inflexions. Je n'en citerai qu'un exemple, pris du rôle de Phèdre, dans la tragédie de Racine :

Malheureuse! quel mot est sorti de ta bouche!

Ce vers peut se déclamer de façon que la voix élevée sur la première syllabe de *màlheureuse*, s'abaisse sur les trois dernières, que la voix se relève sur la première de *quèl mot*, et descende sur la seconde; et qu'elle remonte sur la troisième de ce nombre, *est sorti*, et retombe sur la fin du vers.

Màlheureuse! quèl mot est sorti de ta bouche!

On peut aussi, et peut-être aussi-bien, le déclamer dans une modulation contraire, en abaissant les syllabes que nous venons d'élever, et en élevant celles que nous avons abaissées.

Malheurèuse! quel mòt est sorti de ta bouche!

Le choix de ces intonations fait partie de l'art de la prononciation théâtrale et oratoire; et l'on sent bien que s'il y avait dans la langue un *ac-*

cent prosodique déterminé et invariable, le choix des intonations n'aurait plus lieu, ou serait sans cesse contrarié par l'*accent*.

La nature, dit Cicéron, comme si elle eût voulu moduler la parole, a mis dans chaque mot une voyelle aiguë, et le plus loin qu'elle l'ait placée en deçà de la finale, c'est à la pénultième (1). Cela est difficile à entendre pour nous, si cet *accent* était immuable. Mais ce que je vois clairement dans Quintilien, c'est que l'*accent* grave et l'*accent* aigu changeaient souvent de place, pour favoriser l'expression. Dans les mots *quale et quantum*, par exemple, l'accentuation était différente pour l'interrogation ou l'exclamation, et pour la comparaison simple. C'est ce qui arrive dans notre langue, toutes les fois que, sans altérer la prosodie, la prononciation peut indifféremment appuyer ou glisser, élever ou baisser le ton, sur telle ou telle autre syllabe : comme, par exemple, elle appuie sur la première du mot *cruel*, dans l'*accent* du reproche tendre ; et sur la dernière, dans l'*accent* de l'effroi : *crùel, que t'ai-je fait? cruèl! que dites-vous?*

Cette facilité nous est donnée presque partout où l'une des voyelles n'est pas muette, ou

(1) *Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec unâ plus, nec à postremâ syllabâ citra tertiam.*

absolument brève, comme l'est la première des mots *désir*, *douleur*, *mourir*, *retour*, dont la dernière seule peut être accentuée. Mais alors même rien n'empêche de les tenir toutes les deux à l'unisson, et de placer l'*accent*, ou en deçà sur le mot qui précède, ou au-delà sur le mot suivant, comme dans ces exemples : *Impatièns désirs. Mes hontèuses douleurs. Je le pèrds sans retour. Mourir sàns me venger!*

Ce qu'on appelle l'*accent* des provinces consiste, en partie, dans la quantité prosodique : le Normand prolonge la syllabe que le Gascon abrège. Il consiste encore plus dans les inflexions attachées, non pas aux syllabes des mots, mais aux mouvements du langage : par exemple, dans l'*accent* du Gascon, du Picard, du Normand, l'inflexion de la surprise, de la plainte, de la prière, de l'ironie, n'est pas la même. Un Gascon vous demande, *comment vous portez-vous?* d'un ton gai, vif, et animé, qui se relève sur la fin de la phrase; le Normand dit la même chose d'un son de voix languissant, qui s'élève sur la pénultième, et retombe sur la dernière, à-peu-près du même ton que le Gascon se plaindrait.

Ce que nous disons de la langue française doit s'entendre de toutes les langues vivantes : leur prosodie est dans la durée relative des syllabes; leur *accent* est dans les inflexions de la parole, dans le fort et le faible de la voix, ses modulations, ses appuis, selon l'idée, le senti-

ment, ou la passion qu'elle exprime, le mouvement de l'ame qu'elle imite; mais d'*accent* prosodique adhérent aux sons, immobile et invariable, aucune langue n'en peut avoir, sans renoncer à toutes les nuances de l'expression, qui doit pouvoir sans cesse varier, et se plier dans tous les sens.

L'art de bien parler, de bien réciter, soit pour l'acteur, soit pour l'orateur, consiste singulièrement à accentuer plus ou moins la parole, selon le genre d'élocution, et à l'accentuer toujours avec justesse et sobriété.

C'est l'*accent* qui donne du caractère à l'expression; de l'esprit, de la vérité, de la variété à la lecture; de la vie et de l'ame à la déclamation: mais il faut prendre garde de n'y pas mettre une fausse finesse, une fausse chaleur, ou une emphase déplacée: rien n'est plus ridicule que l'affectation qui fait un contre-sens.

C'est au barreau, dans la chaire, au théâtre, que ces défauts se font le plus sentir. Les juges sont trop accoutumés, ou trop préoccupés de leurs fonctions, pour s'apercevoir du ridicule que Racine a joué dans la comédie des *Plaideurs*. Mais on entend à l'audience des *car* aussi aigus que celui de l'*Intimé*.

Une exagération non moins choquante de l'*accent* oratoire, subsiste dans la chaire. Il y a quelque temps que de l'endroit le plus bruyant de Paris, on entendait, dans une église voisine, les

cris, les hurlements d'un homme. On demanda si on l'exorcisait? Non, répondit quelqu'un, c'est lui qui exorcise, et qui, pour chasser le démon de l'ame de nos philosophes, demande le fer et le feu.

Dans la récitation comique, le naturel s'est assez conservé; mais le tragique, malgré l'exemple de Baron, de la Lecouvreur, de cette Clairon qui nous les rappelait, n'a pu se corriger encore assez de ses tons emphatiques, et s'il prend l'*accent* naturel, il s'abaisse au plus trivial. *Voyez* DÉCLAMATION.

C'est une observation que j'ai entendu faire par un comédien qui avait de l'esprit et de la culture, et qui lisait singulièrement bien, que dans le langage animé, sur-tout dans le langage ou poétique ou oratoire, il y a toujours des mots frappants, où la force du sens réside; et que c'est sur ces mots que doit appuyer l'expression. En effet, rien ne l'affaiblit tant que de la prodiguer; et de même que, dans un morceau d'éloquence ou de poésie, un homme intelligent ne cherche pas à faire tout valoir; de même, dans un vers ou dans une période, il n'affectera pas de faire tout sentir. Supposons, par exemple, que l'on récite ces beaux vers de Corneille:

Je les peins, dans le mèurtre à l'envi triomphants,
Rome entière noyée au sàng de ses enfants,
Les uns assàssinés dans les places publiques,
Les autres dans le sèin de leurs dieux domestiques;

Le méchant par le prix au crime encouragé,
Le mari par sa femme en son lit égorgé,
Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et, sa tête à la main, demandant son salaire.

On voit que, malgré la plénitude et l'énergie continuelle de ces beaux vers, l'expression portera naturellement sur les mots qui sont les grands traits de l'image, et s'appuiera sur la syllabe de ces mots qui peut le mieux soutenir la voix.

C'est une des raisons pour lesquelles il est vrai de dire, en général, que personne ne lit mieux un ouvrage que son auteur. Il arrive pourtant quelquefois que, par l'envie de faire tout valoir, ou dans ses vers ou dans sa prose, le lecteur pèse sur tous les mots; et sa lecture, à-la-fois maniérée et monotone, produit un effet tout contraire à celui qu'il s'est proposé; il articule tout, et ne distingue rien; ses couleurs n'ont plus de nuances; nulle ombre ne les fait briller; il veut que tout soit en relief; et il relève tout si bien, qu'il n'y a plus rien de saillant.

ACHÈVEMENT. Dans la poésie dramatique, on appelle ainsi la conclusion qui suit l'événement par lequel l'intrigue est dénouée.

L'art du poëte consiste à disposer sa fable, de façon qu'après le dénouement il n'y ait plus aucun doute, ni sur les suites de l'action ni sur

le sort des personnages. Dans Rodogune, par exemple, dès que le poison agit sur Cléopâtre, tout est connu : ce vers,

Sauve-moi de l'horreur de mourir à leurs pieds,

finit tragiquement la pièce.

Mais souvent il n'en est pas ainsi; et la catastrophe peut n'être pas assez tranchante, pour ne laisser plus rien attendre.

Britannicus est empoisonné; mais que devient Junie? C'est cet éclaircissement qui allonge et refroidit le cinquième acte de Britannicus.

L'action des Horaces est finie au retour d'Horace le jeune, et même avant sa scène avec Camille. Cette scène et tout ce qui suit, fait une seconde action dépendante de la première, et qui en est l'*achèvement*.

L'*achèvement* de Phèdre et celui de Mérope est long, mais il est passionné; et il ne fait pas duplicité d'action, comme celui des Horaces.

Si l'*achèvement* a quelque étendue, il faut qu'il soit tragique, et qu'il ajoute encore aux mouvements de terreur ou de pitié que la catastrophe a produits.

Œdipe, dans la tragédie de Sophocle, après s'être reconnu pour le meurtrier de son père et pour le mari de sa mère, et s'être crevé les yeux de désespoir, est encore plus malheureux lorsqu'on lui amène ses enfants.

Le poëte français n'a pas osé risquer sur notre

scène ce dernier trait de pathétique : il a fini par des fureurs. Œdipe, les yeux crevés et encore sanglants, était souffert sur un théâtre immense; sur nos petits théâtres, il eût révolté. Le tragique, en s'affaiblissant, a observé les lois de la perspective; et pour savoir jusqu'à quel degré on peut pousser le pathétique du spectacle, il faut en mesurer le lieu.

Comme l'*achèvement* doit être terrible ou touchant dans la tragédie, il doit être plaisant dans la comédie, et d'une extrême vivacité. Pour peu qu'il soit lent, il est froid. C'est un défaut qu'on reproche à Molière.

Le poëme épique est susceptible d'*achèvement*, comme le poëme dramatique; et, comme lui, il peut s'en passer.

L'*achèvement* de l'Iliade est long, et trop long, quoiqu'il renferme le plus beau morceau du poëme, la scène de Priam aux pieds d'Achille. L'*achèvement* de l'Odyssée est traînant, quoique plus animé que tout le reste du poëme. L'Énéide finit au moment de la catastrophe: dès que Turnus est mort, le sort des Troyens est décidé; et l'on ne demande plus rien.

Quelques critiques ont prétendu que l'Énéide était tronquée. Ils auraient voulu voir Énée donnant des lois au Latium. Ces critiques ne savent pas que, lorsqu'on cesse de douter et de craindre, on cesse de s'intéresser, et que l'action doit finir au moment que l'intérêt cesse, sans

quoi tout le reste languit. Rien de plus importun que le faux bel esprit, quand il veut juger le génie. *Voyez* Dénouement, Intrigue, etc.

Acte. Vossius, en marquant la division d'une pièce de théâtre en cinq *actes*, nous dit que dans le premier on expose, que dans le second on développe l'intrigue, que le troisième doit être rempli d'incidents qui forment le nœud, que le quatrième prépare les moyens du dénouement, auquel le cinquième doit être uniquement employé.

Et si la fable est telle qu'une scène l'expose, et qu'un mot la dénoue, comme il arrive quelquefois, que devient la division de Vossius?

Quelle est la tragédie, la comédie bien composée, dont le nœud ne commence qu'au troisième *acte*, et dont le cinquième *acte* en entier soit employé à dénouer?

Le nœud est la partie de l'intrigue qui doit occuper le plus d'espace. C'est comme un labyrinthe dont l'exposition fait l'entrée, et le dénouement la sortie.

Les poëtes habiles dans leur art commencent le nœud le plutôt possible, et le prolongent de même, en le serrant de plus en plus. *Voyez* Intrigue.

Avant la fin du premier *acte* de l'Iphigénie en Aulide, la situation a changé deux fois, en

devenant toujours plus tragique :

> Non, tu ne mourras point, je n'y puis consentir....
> Et si ma fille vient, je consens qu'on l'immole....
> Je cède, et laisse aux dieux opprimer l'innocence....

Iphigénie est arrivée, Achille demande sa main, et Calchas demande son sang : voilà déja le nœud formé. C'est le modèle des gradations que le péril, le malheur, la crainte, la pitié, l'intrigue, en un mot, doit avoir.

En effet, qu'est-ce qu'un *acte?* Son nom l'exprime : un degré, un pas de l'action. C'est par cette division de l'action totale en degrés que doit commencer le travail du poëte, soit dans la tragédie, soit dans la comédie, lorsqu'il en médite le plan.

Il s'agit, par exemple, de démasquer Tartuffe, ou de le voir, maître de la maison, diviser le fils et le père, dépouiller l'un, amener l'autre à lui donner tout son bien et la main de sa fille. Que fait Molière dans son premier *acte?* Il met sous nos yeux le tableau de cet intérieur domestique. L'ascendant que Tartuffe a sur l'esprit d'Orgon, la prévention aveugle de celui-ci et de sa sœur en faveur d'un fourbe hypocrite, et la mauvaise opinion qu'a de lui tout le reste de la famille, se manifestent dès la première scène : le combat s'engage; l'action commence avec chaleur.

Dès le second *acte*, après avoir tiré, de la

bouche d'Orgon lui-même, l'aveu de son aveuglement pour le fourbe qui le détache de ses enfants et de sa femme, et qui, d'un homme faible et bon, fait un homme dénaturé, Molière lui fait déclarer que Tartuffe est l'époux qu'il destine à sa fille : celle-ci n'ose refuser; et de-là l'incident comique qui fait la querelle des deux amants.

Dans le troisième *acte*, au moment que Damis croit pouvoir confondre Tartuffe, et que l'on touche au dénouement, l'adresse du fourbe et la simplicité d'Orgon resserrent le nœud de l'intrigue, et l'intérêt redouble par la résolution que vient de prendre Orgon, pour punir ses enfants, de donner son bien à Tartuffe.

Dans le quatrième *acte*, Tartuffe est enfin démasqué et confondu aux yeux d'Orgon; mais tout-à-coup le fourbe s'arme contre son bienfaiteur des bienfaits même qu'il en a reçus; et par ses menaces, fondées sur un abus de confiance, il met l'alarme dans la maison.

Dans le cinquième *acte*, le trouble et l'inquiétude augmentent jusqu'au moment de la révolution; et s'il y a quelque chose à désirer, c'est un peu moins de négligence dans les détails des dernières scènes, et un peu plus de développement et de vraisemblance dans les moyens.

Les misérables critiques, en déprimant le dénouement du Tartuffe, ne cessent de rappeler ce vers :

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude;

et ils oublient qu'ils parlent avec dérision du chef-d'œuvre du théâtre comique, d'une pièce à laquelle tous les siècles n'ont rien à comparer, et qui sera peut-être trois mille ans sans rivale, comme elle a été sans modèle.

L'analyse de cette pièce, relativement aux progrès de l'action, suffit pour indiquer les degrés qu'on doit pratiquer d'*acte* en *acte* et de scène en scène. Si l'action se repose deux scènes de suite dans le même point, elle se refroidit. Il faut qu'elle chemine comme l'aiguille d'une pendule. Le dialogue marque les secondes, les scènes marquent les minutes, les *actes* répondent aux heures. C'est pour n'avoir pas observé ce progrès sensible et continu, que l'on s'est si souvent trouvé à froid. On espère remplir les vides par des détails ingénieux : mais l'intérêt languit; et l'on peut dire de l'intérêt ce qu'un poëte célèbre a dit de l'ame, que *c'est un feu qu'il faut nourrir, et qui s'éteint s'il ne s'augmente.*

L'usage établi de donner cinq *actes* à la tragédie, n'est ni assez fondé pour faire loi, ni assez dénué de raison pour être banni du théâtre. Quand le sujet peut les fournir, cinq *actes* donnent à l'action une étendue avantageuse : de grands événements y trouvent place; de grands intérêts et de grands caractères s'y développent en liberté; les situations s'amènent, les incidents

s'annoncent, les sentiments n'ont rien de brusque et de heurté; le mouvement des passions a tout le temps de s'accélérer, et l'intérêt de croître jusqu'au dernier degré de pathétique et de chaleur. On a éprouvé que l'ame des spectateurs peut suffire à l'attention, à l'illusion, à l'émotion que produit un spectacle de cette durée; et si l'action de la comédie semble très-bien s'accommoder de la division en trois *actes*, l'action de la tragédie semble préférer la division en cinq *actes*, à cause de sa majesté, et des grands ressorts qu'elle veut pouvoir faire agir.

Mais le sujet peut être naturellement tel que, ne donnant lieu qu'à deux ou trois situations assez fortes, il ne soit susceptible aussi que de deux degrés, et de deux repos de l'action. Alors faut-il abandonner ce sujet, s'il est pathétique, intéressant, et fécond en beautés? ou faut-il le charger d'incidents et de scènes épisodiques? Ni l'un ni l'autre. Il faut donner à l'action sa juste étendue, suivre la loi de la nature, préférable à celle de l'art; et le public, qui se plaindrait qu'on s'est éloigné de l'usage, serait le tyran du génie et l'ennemi de ses propres plaisirs.

Il en est de même de la division en deux *actes* pour de petites comédies: elle n'est pas bien favorable; mais la nature du sujet, heureux d'ailleurs, peut l'exiger; et rien de ce qui peut plaire ne doit être interdit aux arts.

Eschyle, l'inventeur de la tragédie, avait né-

gligé de la diviser en *actes.* Il y a bien dans ses pièces des intervalles occupés par le chœur, mais sans divisions symétriques; et lorsqu'on a voulu y en mettre, on a coupé l'action dans des endroits où évidemment elle était continue, comme du quatrième au cinquième *acte* du *Prométhée.* Dans la suite, les poëtes grecs se sont prescrit la division en cinq *actes;* mais on voit que les intermèdes étaient occupés par le chœur; et si l'on baissait la toile à la fin des *actes*, ce n'était guère que dans le cas où le changement de lieu exigeait un changement de décoration.

Dans les intervalles des *actes*, le théâtre reste vacant; mais l'action ne laisse pas de continuer hors du lieu de la scène; et lorsqu'elle est bien distribuée et développée avec soin, l'on sait d'un *acte* à l'autre ce qui s'en est passé.

Quant à la durée, il suffit qu'il n'y ait pas entre les *actes* une inégalité trop sensible; et l'étendue de chacun se trouve ainsi proportionnée à celle de la pièce, qui, chez nous, peut aller de douze à dix-huit cents vers. *Voyez* ENTR'ACTE.

ACTION. Pour avoir une idée nette et précise de l'*action* du poëme dramatique ou épique, il faut la considérer sous deux points de vue, ou plutôt distinguer deux sortes d'*action.*

L'*action* finale d'un poëme est un événement à produire; l'*action* continue est le combat des

causes et des obstacles qui tendent réciproquement, les unes à produire l'événement, et les autres à l'empêcher, ou à produire eux-mêmes un événement contraire.

Dans la tragédie de Britannicus, la mort de ce prince est l'*action* finale : la jalousie de Néron, son mauvais naturel, sa passion pour Junie, la scélératesse de Narcisse, en sont les causes ; la vertu de Burrhus, l'autorité d'Agrippine, un reste de respect pour elle et de crainte pour les Romains, l'horreur d'un premier crime, en sont les obstacles ; et le combat se passe dans l'ame de Néron.

Ainsi l'*action* d'un poëme peut se considérer comme une sorte de problème dont le dénouement fait la solution.

Dans ce problème, tantôt l'alternative se réduit à réussir, ou à manquer l'entreprise, comme dans l'*Énéide ;* tantôt le sort est en balance entre deux événements, tous les deux funestes, comme dans l'*OEdipe ;* ou l'un heureux et l'autre malheureux, comme dans l'*Odyssée* et l'*Iphigénie en Tauride*. Ceci demande à être développé.

Les Troyens s'établiront-ils, ou ne s'établiront-ils pas en Italie ? voilà le problème de l'*Énéide*. On voit que, du côté d'Énée, le mauvais succès se réduit à abandonner un pays qui n'est pas le sien : la destinée des Troyens ne serait pas remplie, Rome ne serait pas fondée ; mais ce malheur n'a jamais pu intéresser réellement que les Romains. La situation, du côté de Tur-

nus, est d'un intérêt plus universel et plus fort : il s'agit pour lui de vaincre, ou de périr, ou de subir la honte de se voir enlever sa femme et les états de son beau-père : aussi les vœux sont-ils en faveur de Turnus.

Dans l'*Odyssée*, il ne s'agit pas seulement qu'Ulysse retourne à Ithaque, ou qu'il périsse dans ses voyages, ou qu'il soit retenu dans l'île de Circé, ou dans celle de Calypso : cet intérêt, personnel à un héros froidement sage, nous toucherait faiblement. Mais son fils, jeune encore, est sous le glaive; sa femme est exposée aux violences des poursuivants; son père est au bord du tombeau, incapable de s'opposer à leur criminelle insolence; son île est dévastée, son palais saccagé, son peuple et sa famille en proie à des tyrans; si Ulysse revient, il peut tout sauver; tout est perdu, s'il ne revient pas : voilà tous les grands intérêts du cœur humain réunis en un seul; et c'est le plus parfait modèle de l'action dans l'épopée.

Dans l'*Iphigénie en Tauride*, Oreste, poursuivi par les furies, en sera-t-il délivré ou non? sera-t-il reconnu par sa sœur, avant d'être immolé; ou l'immolera-t-elle avant de le connaître? enlevera-t-il la statue de Diane; ou sera-t-il égorgé aux pieds de ses autels? L'événement peut être heureux ou malheureux, et plus l'alternative en est pressante, plus elle est susceptible des grands mouvements de la crainte et de la pitié.

Dans l'*OEdipe*, la peste achevera-t-elle de désoler les états de Laïus, ou le meurtrier de ce roi sera-t-il reconnu dans son fils et dans le mari de sa femme? Voilà les deux extrémités les plus effroyables, et l'alternative la plus tragique qu'il soit possible d'imaginer. Le défaut de cette fable, s'il y en a un, c'est de ne laisser voir aucun milieu entre ces deux malheurs extrêmes, et de ne pas permettre à l'espérance de se mêler avec la terreur.

Je laisse à balancer les avantages de cette fable terrible et touchante d'un bout à l'autre, sans aucune espèce de soulagement pour l'ame des spectateurs, avec la fable de l'Iphigénie en Tauride, où quelques rayons incertains d'une espérance consolante brillent par intervalles, et laissent entrevoir une ressource dans les malheurs et les dangers dont on frémit : je veux seulement faire voir que tout se réduit à ces deux problèmes, l'un simple, et l'autre compliqué. Celui-ci, en faisant passer l'ame des spectateurs par de continuelles vicissitudes, varie sans cesse les mouvements de la terreur et de la pitié; l'autre les soutient et les presse, en faisant faire à l'intérêt le même progrès qu'au malheur.

De cette définition de l'*action*, considérée comme un problème, il suit d'abord qu'il est de son essence d'être douteuse et incertaine, et de l'être jusqu'à la fin : car si l'action est telle qu'il n'y ait pas deux façons de la terminer, et que l'évé-

nement qui se présente naturellement à la prévoyance des spectateurs, soit le seul moralement possible, il n'y a plus d'alternative, et par conséquent plus de balancement entre la crainte et l'espérance : tout se passe comme on l'a prévu; et s'il arrive une révolution, ou elle a besoin d'une cause surnaturelle, comme dans le Philoctète de Sophocle, ou elle manque de vraisemblance, comme dans le Cid. C'est un effort de l'art, qu'on n'a pas assez admiré dans le Télémaque, d'avoir, par la seule force de l'éloquence d'Ulysse, rendu naturel et vraisemblable le retour de Philoctète, que Sophocle avait jugé lui-même impossible sans l'apparition d'Hercule. A l'égard du Cid, Corneille n'a su d'autre moyen d'en terminer l'intrigue, que de ne pas décider la révolution.

D'un autre côté, si, dans les possibles, l'*action* avait deux issues, mais que, par la maladresse du poëte et la prévoyance des spectateurs, le problème fût résolu dans leur opinion avant le dénouement, il n'y aurait plus d'inquiétude; et il ne faut pas croire que l'art de rendre l'événement douteux et de laisser le spectateur dans ce doute, ne soit utile qu'une fois. L'illusion théâtrale consiste à faire oublier ce qu'on sait, pour ne penser qu'à ce qu'on voit. J'ai lu Corneille; je sais par cœur le cinquième acte de *Rodogune*; mais j'en oublie le dénouement; et à mesure que la coupe empoisonnée approche des lèvres

d'Antiochus, je frémis, comme si je ne savais pas que Timagène arrive. Ayez seulement soin que, dans l'*action* même, rien ne trahisse le secret de la dernière révolution; j'aurai beau le savoir d'ailleurs, je me le dissimulerai, pour me laisser jouir du plaisir d'être ému : effet inexplicable, et pourtant bien réel, de l'illusion théâtrale. Mais autant la solution doit être cachée, autant les termes opposés où l'*action* peut aboutir doivent être marqués et mis en évidence. Je n'en excepte qu'une sorte de fable : c'est lorsqu'entre deux malheurs, dont il semble que l'un ou l'autre doive arriver inévitablement, il y a pourtant un moyen de les éviter tous deux, et qu'on a dessein de tirer, par cette heureuse révolution, les personnages intéressants du double péril qui les presse. Ce moyen doit être caché comme l'issue du labyrinthe : mais tout ce qu'il y a de funeste à craindre doit être connu, et le plutôt possible. Que, dès le premier acte d'*OEdipe*, par exemple, le spectateur fût instruit qu'Œdipe est l'assassin de son père et le mari de sa mère; dès ce moment tous les efforts de ce malheureux prince pour découvrir le meurtrier de Laïus, feraient frémir; et l'approche des incidents qui amèneraient les reconnaissances, rempliraient les esprits de compassion et de terreur. On peut rendre raison par-là de ce qui arrive assez souvent, qu'une pièce fait plus d'impression la seconde fois que la première.

De notre définition, il suit encore, que plus les événements opposés sont extrêmes, plus l'alternative de l'un à l'autre a d'importance et d'intérêt. Si, d'un côté, il y va de l'excès du bonheur, et de l'autre, de l'excès du malheur, comme dans l'Iphigénie en Tauride et dans la Mérope, la solution du problème est bien plus intéressante que lorsqu'il ne s'agit que d'un malheur plus sensible, ou d'un bonheur faiblement souhaité. Par exemple, dans Polyeucte, supposons que Pauline fût passionnément amoureuse de son époux; le problème serait bien plus terrible, et la situation de Pauline bien plus cruelle et plus touchante. Corneille, en la faisant amoureuse de Sévère, a évidemment préféré l'intérêt de l'admiration à celui de la terreur et de la pitié : en quoi il a obéi à son génie, et composé une fable plus étonnante et moins tragique.

Dans la comédie, même alternative : l'intérêt consiste, 1° à faire souhaiter que le ridicule, puni par lui-même, soit à la fin livré à la risée et au mépris; 2° à faire naître une curiosité inquiète, et une vive impatience de voir par quel moyen ce qu'on souhaite arrivera. L'Avare épousera-t-il Marianne, ou la cédera-t-il à son fils? Tartuffe sera-t-il confondu et démasqué aux yeux d'Orgon, ou jouira-t-il de sa fourberie? Voilà le problême à résoudre. Au lieu du trouble et du danger qui règne dans la tragédie, c'est l'agitation des querelles domestiques; au lieu des

revers, ce sont les méprises; au lieu du pathétique, c'est le ridicule : mais le combat des intérêts, le choc des incidents est le même dans les deux genres, pour amener en sens contraire deux événements opposés. Observons seulement que, dans le comique, si le malheur est grave, il ne doit être craint que par les personnages : les spectateurs doivent au moins se douter qu'il n'en sera rien : c'est une différence essentielle entre les deux genres, et peut-être le seul artifice qui manque à l'intrigue du Tartuffe, dont le dénouement n'eût rien perdu à être un peu plus annoncé.

L'intérêt du poëte, en effet, n'est pas, dans le comique, de tenir le spectateur en peine, mais bien les personnages : car il s'agit de divertir les témoins aux dépens des acteurs; et à moins d'être de la confidence, il n'est guère possible de se divertir d'une situation aussi affligeante que celle qui précède la révolution du cinquième acte du *Tartuffe*. Peut-être Molière a-t-il voulu que le spectateur, saisi de crainte, fût sérieusement indigné contre le fourbe hypocrite : mais ce trait de force, placé dans une pièce où le vice le plus odieux est démasqué, ne tire point à conséquence; et en général, dans le vrai comique, un danger qui ferait frémir, s'il était réel, ne doit pas être sérieux : il faut au moins laisser prévoir que celui qui en est menacé en sera quitte pour la peur.

Si la définition que je viens de donner de l'*action*, soit épique, soit dramatique, est juste, comme je le crois, on a eu tort de dire que l'*action* du poëme de Lucain manque d'unité; on a eu plus grand tort de dire que les poëmes d'Homère n'ont que l'importance des personnages, et non pas celle de l'*action*.

Il n'y a pas de problème plus simple que celui-ci : *A qui restera l'empire du monde? Sera-ce au parti de Pompée et du sénat? sera-ce au parti de César?* Or, dans le poëme de la Pharsale, tout se réduit à cette alternative; et jamais *action* n'a tendu plus directement à son but. On a déja vu qu'un modèle admirable de l'*action* épique est le sujet de l'Odyssée. Celui de l'Iliade est moins intéressant; mais, par son influence et comme événement, il est d'une extrême importance. La colère d'Achille va-t-elle sauver Troie, et forcer les Grecs à lever le siège et à s'en retourner honteusement dans leur pays? ou, par quelque révolution imprévue, Achille, appaisé et rendu à la Grèce, va-t-il précipiter la perte des Troyens et la vengeance des Atrides? Voilà le problème de l'Iliade; et la mort de Patrocle en est la solution.

Qu'est-ce donc qu'on a voulu dire, en reprochant à l'action de ce poëme et à celle de l'Odyssée, de manquer d'importance? et qu'a-t-on voulu dire encore, en donnant pour des différences, entre l'*action* épique et l'*action* dramatique, ce

qui convient également à toutes les deux? *La solution des obstacles est*, dit-on, *ce qui fait le dénouement; et le dénouement peut se pratiquer de deux manières : ou par une reconnaissance, ou sans reconnaissance; ce qui n'a lieu que dans la tragédie.* Et pourquoi pas dans le poëme épique? Celui-ci, comme l'a très-bien vu Aristote, n'est que la tragédie en récit.

L'*action* de l'épopée *est* sans doute *un exemple*, mais non pas un exemple à suivre : et, comme celle de la tragédie, elle est tantôt l'exemple du malheur attaché au crime, à l'imprudence, aux passions humaines; tantôt l'exemple des vertus, et du succès qui les couronne, ou de la gloire qui les suit.

L'épopée est une tragédie, dont l'*action* se passe dans l'imagination du lecteur. Ainsi tout ce qui, dans la tragédie, est présent aux yeux, doit être présent à l'esprit dans l'épopée. Le poëte est lui-même le décorateur et le machiniste; et non-seulement il doit retracer dans ses vers le lieu de la scène, mais le tableau, le mouvement, la pantomime de l'*action*, en un mot, tout ce qui tomberait sous les sens, si le poëme était dramatique.

Il y a sans doute, pour cette imitation en récit, du désavantage du côté de la chaleur et de la vérité; mais il y a de l'avantage du côté de la grandeur et de la magnificence du spectacle, du côté de l'étendue et de la durée de l'*action*, du

côté de l'abondance et de la variété des incidents et des peintures.

Dans la tragédie, le lieu physique du spectacle oppose ses limites à l'essor de l'imagination; elle y est comme emprisonnée : dans le poëme épique, la pensée du lecteur s'étend au gré du génie du poëte, et embrasse tout ce qu'il peint : mille tableaux qui se succèdent dans les descriptions de Virgile, se succèdent aussi dans ma pensée; et en les lisant, je les vois.

Le poëte épique, à cet égard, est bien plus heureux que le poëte dramatique. Combien celui-ci ne se trouve-t-il pas resserré sur le théâtre même le plus vaste, lorsqu'il se compare à son rival, qui n'a d'autres bornes que celles de la nature, qu'il franchit même quand il lui plait?

Un autre avantage de l'épopée sur la tragédie, c'est l'espace de temps fictif qu'elle peut donner à son action. Dans un spectacle qui ne doit durer que deux ou trois heures; dans une intrigue dont la chaleur doit sans cesse aller en croissant, parce qu'elle a pour objet une émotion qu'il ne faut pas laisser languir, le temps fictif ne peut guère s'étendre avec vraisemblance au-delà d'une révolution du soleil. Mais le temps de l'épopée n'a de bornes que celles de l'*action*, naturellement plus ou moins rapide, selon que le mouvement qui l'anime est plus violent ou plus doux. Voilà donc le génie du poëte épique en liberté, soit pour le temps, soit pour les

lieux, tandis que celui du poëte tragique est à la gène.

La tragédie est obligée de commencer dans le fort de l'*action*, et assez près du dénouement pour laisser dans l'avant-scène tout ce qui suppose de longs intervalles. Son mouvement accéléré, d'acte en acte, est si continu, si rapide; l'inquiétude qu'elle répand est si vive, et l'intérêt de la crainte et de la pitié si pressant, que ce qu'on appelle épisodes, c'est-à-dire, les circonstances et les moyens de l'*action* s'y réduisent presque à l'étroit besoin, sans rien donner à l'agrément : au lieu que dans l'épopée la chaîne de l'*action* étant plus longue et le dessin plus étendu, les incidents, que je regarde comme la trame du tissu de la fable, peuvent l'orner et l'enrichir de mille couleurs différentes. Faut-il, pour me faire entendre, une image plus sensible encore? La tragédie est un torrent qui brise ou franchit les obstacles; l'épopée est un fleuve majestueux qui suit sa pente, mais dont la course vagabonde se prolonge par mille détours. On voit donc que la tragédie l'emporte sur l'épopée par la rapidité, la chaleur, le pathétique de l'*action;* mais que l'épopée l'emporte sur la tragédie par la variété, la richesse, la grandeur, et la majesté.

Tout sujet qui convient à l'épopée, doit convenir à la tragédie, c'est-à-dire, être capable d'exciter en nous l'inquiétude, la terreur, et la pitié : car s'il n'était pas assez intéressant pour

la scène, il le serait bien moins encore pour le récit, qui n'est jamais aussi animé. C'est dans ce sens-là qu'Aristote a dit que le fond des deux poëmes était le même. « Il faut, dit-il en parlant de l'épopée, en dresser la fable, de manière qu'elle soit dramatique et qu'elle renferme une seule *action*, qui soit entière, parfaite, et achevée. Il y a, dit-il encore, autant de sortes d'épopées qu'il y a d'espèces de tragédies; car l'épopée peut être simple ou implexe, morale ou pathétique. » Il ajoute, que « l'épopée a les mêmes parties que la tragédie; car elle a ses péripéties, ses reconnaissances, ses passions; » d'où il conclut que « l'épopée ne diffère de la tragédie que par son étendue et par la forme de ses vers : » et il en donne pour exemple, d'un côté, le sujet de l'Odyssée dénué de ses épisodes, et tel qu'Homère l'eût conçu s'il eût voulu le mettre au théâtre; de l'autre, celui de l'Iphigénie en Tauride, avant d'être accommodé au théâtre, et tel qu'il dépendait d'Euripide d'en faire un poëme épique ou un poëme dramatique, à son choix.

En suivant son idée, pour la développer, essayons de disposer le sujet de l'Iphigénie, comme Euripide l'eût disposé lui-même, s'il en eût voulu faire un poëme en récit.

Oreste, couvert du sang de sa mère et poursuivi par les Euménides, cherche un refuge dans le temple d'Apollon, de ce dieu qui l'a poussé au crime. Il embrasse son autel, l'implore, lui offre

un sacrifice; et l'oracle interrogé lui ordonne, pour expiation, d'aller enlever la statue de Diane profanée dans la Tauride.

Oreste prend congé d'Electre; il ne veut pas que Pylade le suive : Pylade ne veut point l'abandonner. Ce jeune prince quitte un père accablé de vieillesse, dont il est l'appui, une mère tendre dont il fait les délices, et qui tous deux l'encouragent, en le baignant de larmes, à suivre un ami malheureux. Oreste, présent à leurs adieux, se sent déchirer le cœur aux noms de fils, de père, et de mère.

Il s'embarque avec son ami; et si le petit voyage d'Ulysse et d'Énée est traversé par tant d'obstacles, quelles ressources n'a pas ici le poëte pour varier celui d'Oreste? Qu'on s'imagine seulement qu'il s'embarque à ce même port de l'Aulide où l'on croit que sa sœur a été immolée; qu'il traverse la mer Égée, où son père et tous les héros de la Grèce ont été si long-temps le jouet des ondes; qu'il la parcourt à la vue de Scyros, où l'on avait caché le jeune Achille; à la vue de Lemnos, où Philoctète avait été abandonné; à la vue de Lesbos, où les Grecs avaient commencé de signaler leur vengeance; à la vue du rivage de Troie, dont la cendre fume encore. Quelle carrière pour le génie du poëte!

Aux incidents naturels qui peuvent retarder tour-à-tour et favoriser l'entreprise d'Oreste, ajoutez la haine des dieux ennemis du sang

d'Agamemnon, la faveur des dieux qui le protègent, les furies attachées aux pas d'Oreste, et qui viennent l'agiter toutes les fois qu'il veut s'oublier dans les plaisirs ou dans le repos : tous ces agents surnaturels vont mêler à l'*action* du poëme un merveilleux déja fondé sur la vérité relative et adopté par l'opinion.

Cependant Thoas, épouvanté par la voix des dieux, qui lui annonce qu'un étranger lui arrachera le sceptre et la vie, Thoas ordonne que tous ceux que leur mauvais sort ou leur mauvais dessein ameneront dans la Tauride, soient immolés sur l'autel de Diane. Iphigénie en est la prêtresse ; elle a horreur de ces sacrifices ; et après avoir employé tout ce que l'humanité a de plus tendre, et la religion de plus touchant, pour fléchir l'ame du tyran : « Non, lui dit-elle, Diane n'est point une divinité sanguinaire : et qui le sait mieux que moi ? » Alors elle lui raconte comment, destinée elle-même à être immolée sur son autel, elle en a été enlevée par cette divinité bienfaisante. « Jugez, conclut Iphigénie, si Diane se plairait à voir couler un sang qu'elle ne demande pas, puisqu'elle n'a pu voir répandre le sang qu'elle avait demandé par la voix même des oracles. » Le tyran persiste. Oreste et Pylade abordent dans ses états : ils sont arrêtés, conduits à l'autel, et le poëme est terminé par la tragédie d'*Euripide*, dont je n'ai fait jusqu'ici que développer l'avant-scène.

On voit, par cet exemple, que l'*action* de l'é-

popée n'est que l'*action* de la tragédie, plus étendue et prise de plus de loin.

Le Tasse ne pensait pas ainsi. *Il poema heroico*, dit-il, *e una imitatione de* azione *illustre, grande, e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, affine di mover gli animi con la maraviglia, e di giovar dilettando* (1). Il regarde le merveilleux comme la source du pathétique de l'épopée ; et laissant à la tragédie la terreur et la pitié, il réduit le poëme héroïque à l'admiration, le plus froid des sentiments de l'ame. S'il eût mis sa théorie en pratique, son poëme n'aurait pas tant de charmes. Quelque admiration qu'inspire l'héroïsme, quelque surprise que nous cause le merveilleux répandu dans les fables d'Homère, de Virgile, et du Tasse lui-même, l'intérêt en serait bien faible, sans les épisodes terribles et touchants qui le raniment par intervalles ; et ces poëtes l'ont si bien senti, qu'ils ont eu recours, à chaque instant, à quelque nouvelle scène tragique. Retranchez de l'Iliade les adieux d'Andromaque et d'Hector, la douleur d'Achille sur la mort de Patrocle, et son entrevue avec le vieux Priam ; retranchez de l'Énéide les épisodes de Laocoon et de ses enfants, de Didon, de Marcellus, d'Eu-

(1) Le poëme héroïque est l'imitation d'une *action* illustre, grande et parfaite, racontée en vers d'un ton très-élevé, pour émouvoir les esprits par le moyen du merveilleux, et pour rendre agréable une instruction solide.

riale et de Pallas; retranchez de la Jérusalem la mort de Dudon, celle de Clorinde, l'amour et la douleur d'Armide; et voyez ce que devient l'intérêt de l'*action* principale, réduit à l'admiration que peut causer le merveilleux des faits ou la beauté des caractères. On se lasse bientôt d'admirer des héros que l'on ne plaint pas, on ne se lasse jamais de plaindre des héros qu'on admire et qu'on aime. L'aliment de l'intérêt, soit épique soit dramatique, est donc la crainte et la pitié. Il est vrai que la beauté des caractères y contribue, mais elle n'y suffit pas : *Concorre la miseria delle* azioni *insieme con la bonta di costumi.* (Le Tasse.)

La règle la plus sûre dans le choix du sujet de l'épopée, est donc de le supposer au théâtre, et de voir l'effet qu'il y produirait. S'il est vraiment tragique et théâtral, son intérêt se répandra sur les épisodes; au lieu que, s'il n'avait rien de pathétique par lui-même, en vain les épisodes seraient intéressants, chacun d'eux ne communiquerait à l'*action* qu'une chaleur accidentelle, qui s'éteindrait à chaque instant, et qu'on serait obligé de ranimer sans cesse par quelque épisode nouveau.

C'est, dira-t-on, donner à l'épopée des bornes trop étroites, que de la réduire aux sujets tragiques. Mais l'on verra que, sans compter la tragédie grecque, celle, dis-je, où tout se conduit par la fatalité, j'en ai distingué trois genres, dans lesquels sont compris, je crois, tous les intérêts

du cœur humain. Si ce n'est pas l'homme en proie à ses passions, ce sera l'innocence ou la vertu éprouvée par le malheur ou poursuivie par le crime; ce sera la bonté mêlée de faiblesse, entourée des piéges du plaisir et du vice, et obligée d'immoler sans cesse de doux penchants à de tristes devoirs. Or il y a peu de sujets intéressants qui ne reviennent à l'une de ces trois situations, ou, mieux encore, à quelqu'une de celles qui résultent de leur mélange.

L'*action* de la tragédie doit être importante et mémorable; de même, et plus essentiellement encore, celle de l'épopée. Or cette importance consiste dans la grandeur des motifs et dans l'utilité de l'exemple.

Mais il faut bien se souvenir que l'intérêt commun ne nous attache que par des affections personnelles; et dans une *action* publique, quelque importante qu'elle soit, il est plus avantageux qu'on ne pense, d'introduire, de temps en temps, des épisodes pris dans la classe des hommes obscurs; leur simplicité, noblement exprimée, a quelque chose de plus touchant que la dignité des mœurs héroïques. Qu'un héros fasse de grandes choses, on s'y attendait, on n'en est point surpris; mais que d'une ame vulgaire naissent des sentiments sublimes, la nature, qui les produit seule, s'en applaudit davantage, et l'humanité se complaît dans ces exemples qui l'honorent.

Le moment le plus pathétique de la conjura-

tion de Portugal, n'est pas celui où tout un peuple, armé dans un instant, se soulève et brise ses chaînes; mais celui où une femme obscure paraît tout-à-coup, avec ses deux fils, au milieu de l'assemblée des conjurés, tire deux poignards de dessous sa robe, les remet à ses deux enfants, et leur dit : « Ne me les rapportez que teints « du sang des Espagnols. » Combien de traits plus courageux, plus honorables, plus touchants que la plupart de ceux que consacre l'histoire, demeurent plongés dans l'oubli! et quel trésor pour la poésie, si elle avait soin de les recueillir!

Indépendamment de ces exemples répandus dans l'épopée, l'*action* principale doit se terminer à une moralité, dont elle soit le développement; et plus cette vérité morale aura de poids, plus la fable aura d'importance. *Voyez* MORALITÉ.

Un effet naturel de l'*action* dramatique, c'est de produire la pantomime; mais la pantomime n'est pas l'*action;* et lorsque d'une pièce où il y a beaucoup de mouvements, de tableaux, de jeu de théâtre, on dit qu'il y a beaucoup d'*action*, on tombe dans une méprise qui peut être de conséquence.

Il y a un tragique d'incidents, comme il y a un comique de rencontres. Or le jeu de théâtre qui résulte de l'un et de l'autre, peut être ou pathétique ou plaisant, et ne remplir l'objet ni de la tragédie ni de la comédie.

Le premier procédé de l'art de la comédie, a

été d'ajuster ensemble des événements propres à exciter le rire. Le premier procédé de la tragédie a été de même de composer des tableaux propres à inspirer la compassion ou la terreur. Mais ce moyen de l'art n'en était pas la fin; et c'est à quoi l'art s'est mépris lui-même dans son enfance, lorsqu'il n'avait encore l'idée ni de sa puissance, ni de sa dignité; c'est à quoi, dans sa décadence, il se méprend encore, lorsque les grands talents qui l'avaient porté à son comble, n'existent plus pour l'y soutenir, et que les grands principes du goût, oblitérés par de fausses opinions ou par de mauvaises habitudes, ont disparu avec les grands talents.

Si une suite de surprises et de méprises divertissantes formaient seules la bonne comédie, *l'Étourdi* et *le Cocu imaginaire* seraient préférables au *Misanthrope; le Baron d'Albicrac*, *la Femme juge et partie*, *le Légataire*, seraient au moins à côté du *Tartuffe;* les scènes nocturnes d'Arlequin et de Scapin seraient du bon comique. Si une suite d'incidents, de situations terribles ou touchantes, faisaient la bonne tragédie, plusieurs de nos drames modernes l'emporteraient sur *Athalie*, *Britannicus*, *Cinna;* la meilleure des tragédies, au moins du côté de l'*action*, serait celle dont on pourrait faire le tableau le plus capable d'émouvoir; et les *Horaces*, d'où l'on n'a pu tirer qu'un ballet froid, confus et vague, le céderaient à *Médée*, dont on a fait en pantomime

un spectacle très-effrayant. Il n'en est pas ainsi. Pourquoi? Et qu'est-ce donc qui fait la beauté de l'*action* dramatique, indépendamment du tableau et du mouvement théâtral? Je l'ai dit, l'*action* dramatique se passe dans l'ame des acteurs. Or, pour se produire au dehors, et se rendre présente à l'ame des spectateurs, elle a deux signes, la parole et le geste. Ce qu'elle a de plus fort, mais de plus vague et de plus commun, frappe les yeux; ce qu'elle a de sublime, de délicat et de profond, les traits de caractère, la peinture des mœurs, les nuances des sentiments, les gradations, les alternatives, le mélange des intérêts, le choc des passions, leurs révolutions diverses ne sont pas des objets visibles; le jeu muet peut les indiquer, mais ne les exprime jamais bien. L'*action* dramatique intéressera donc plus ou moins l'oreille ou les yeux, selon qu'elle sera plus ou moins favorable à l'éloquence ou à la peinture.

Les impressions faites sur l'ame par l'entremise de l'oreille, sont plus *lentes;* Horace l'a dit; mais, par-là même, elles peuvent être plus profondes et plus durables. Celles qui passent par les yeux, sont vives, soudaines, rapides, mais par-là même fugitives. La pensée a des accroissements; la sensation n'en a pas: l'une germe dans les esprits, l'autre est stérile et infructueuse. Les yeux n'introduisent que des sensations; l'oreille transmet des pensées. Enfin les passions les plus pittores-

ques et les plus remuantes ne sont pas toujours celles d'où l'éloquence tire ses plus beaux mouvements, ses plus belles gradations, ses développements les plus intéressants, ses traits les plus sublimes. Or c'est dans cette fécondité de l'*action* dramatique que sa beauté réside; et c'est là ce qui la distingue de l'*action* pantomime, qui ne parle qu'aux yeux.

Un mouvement grossier de jalousie, de dépit, de fureur, peut s'exprimer sans équivoque par le seul geste et le jeu du visage. Mais ces successions graduées, ces réflexions, ces retours, ces contrastes, ces mélanges de passions, en un mot, cette analyse du cœur humain, qui fait la beauté inimitable des rôles de Didon, d'Ariane, de Phèdre, d'Hermione, etc., tout cela, dis-je, n'est pas fait pour les yeux; et c'est pourtant là le sublime et le propre de l'*action*. Qu'on la réduise en pantomime, il n'y a plus rien que de commun. Aux yeux, la Phèdre de Racine serait la même que celle de Pradon; elle serait bien pis encore; elle serait la Phèdre de tel et de tel spectateur, qui, en s'expliquant le jeu muet de l'actrice, lui prêterait ses mœurs, ses sentiments et son langage.

On a pu voir que, dans le ballet des *Horaces*, tout le génie de Corneille était perdu. Aucun des sentiments, ni d'Horace le père, ni d'Horace le fils, ni de Camille, n'était rendu nettement, ni ne pouvait l'être. Assurément ce n'est pas que l'*action* ne soit vive et tragique, sur-tout depuis

la scène du *Qu'il mourût*, jusques à la mort de Camille. Mais le moyen d'exprimer par le geste les mouvements de l'ame du vieil Horace et de sa fille? La pantomime est un canevas que chaque spectateur remplit dans sa pensée. Or, quand le parterre serait plein d'hommes de génie, et d'un génie égal à celui de Corneille, ils seraient encore loin de suppléer à la méditation du poëte dans le silence du cabinet. Il en est de même de la comédie. Que serait-ce que l'*action* muette du *Misanthrope*, et même du *Tartuffe?* On exprimerait dans *l'Avare* l'enlèvement de la cassette et le désespoir d'Harpagon; mais sa scène avec Euphrosine, mais ses perplexités sur le dîner qu'il doit donner à Marianne, mais l'artifice qu'il emploie pour tirer de son fils l'aveu de son amour, mais leur rencontre chez l'usurier; sont-ce là des jeux de théâtre? et cependant c'est de l'*action*. Rien de plus mouvant sur la scène que le comique espagnol et italien; Molière y renonça dès qu'il se sentit du génie. Il reconnut que l'*action* comique tirait sa force et sa beauté des mœurs; et que, pour faire rire les honnêtes gens, c'était à l'esprit qu'il devait s'adresser, moins par les yeux que par l'oreille.

Le but de l'*action* dramatique, son utilité, son attrait, son intérêt durable, est de corriger les mœurs par l'imitation des mœurs; c'est là le grand fruit du spectacle; et sans cela le plaisir qu'on y éprouve serait puéril et momentané.

La belle contexture de l'*action* dramatique est donc un enchaînement de situations, qui donne lieu à mettre en évidence ou le danger de nos passions, ou le ridicule de nos faiblesses, de nos travers, et de nos vices. Or tout cela demande des développements que le geste n'exprime point. Qu'on se rappelle les plus belles scènes de l'un et de l'autre théâtre; c'est l'éloquence qui en fait le prix; et c'est la situation morale qui est la source de l'éloquence. C'est ce que ne sentait pas celui qui, après la déclaration de Phèdre à Hippolyte, disait à son voisin : *Voilà bien des paroles perdues.* Ce mot renferme tout le système de ceux qui mettent la pantomime à la place de l'éloquence des passions. Ils ont choisi le genre qui leur était le plus commode; car il en est de l'art dramatique comme de l'art oratoire ; *où domine la pantomime*, dit Aristote, *l'élocution demande peu de soin.* Mais avec ce talent de parler aux yeux, on peut être encore un médiocre orateur et un mauvais poëte.

Je ne dis pas que la même *action* ne puisse en même temps parler aux yeux et à l'esprit; si elle réunit ces deux moyens, l'impression n'en est que plus vive; et c'est peut-être un avantage qu'on a trop souvent négligé. Mais je dis que le jeu de théâtre est, comme la parole, une façon de s'exprimer; que l'un rend ce que l'*action* a de plus matériel, de plus commun, et de plus vague; l'autre, ce qu'elle a de plus spirituel, de

plus noble, de plus exquis; que ni l'un ni l'autre de ces deux signes ne doit être pris pour la chose, c'est-à-dire, pour l'*action* même; et que, s'il faut choisir, ou d'un spectacle plus intéressant à la vue qu'à la pensée, ou d'un spectacle plus intéressant à la pensée qu'à la vue, il n'y a point à balancer. Le premier aura son succès, mais le succès de la pantomime, après laquelle il ne reste rien. Ainsi celui qui, après avoir rempli un canevas de pantomime, nous dira que sa pièce est faite pour être jouée et non pour être lue, se placera lui-même dans le nombre des compositeurs de ballets.

Le spectacle n'est qu'un moyen de l'éloquence poétique; et quoique son objet immédiat soit d'amuser, de plaire, d'émouvoir, ce n'est point encore là sa fin ultérieure; cette fin est de renvoyer le spectateur plus éclairé, plus sage, meilleur, s'il est possible, au moins plus riche de pensées et de sentiments vertueux.

Le plaisir d'être ému ou réjoui, n'est que le miel dont on arrose le bord du vase où est contenue la liqueur salutaire. Un peuple enfant suce le miel, et s'en tient là. Un peuple raisonnable veut autre chose qu'un amusement stérile et frivole. L'un va rire à une mauvaise farce, ou s'attendrir à un mauvais drame; l'autre veut dans le ridicule une instruction qui l'avertisse, une leçon qui le corrige, au moins une peinture ingénieuse et vraie, qui, en flattant sa malignité,

aiguise son esprit et perfectionne sa raison. Il veut de même dans le pathétique un spectacle qui laisse des impressions utiles; qui lui élève l'esprit et l'ame; qui l'occupe long-temps après, de souvenirs intéressants, de réflexions sages, ou de grandes idées, en un mot, qui l'instruise en même temps qu'il l'attendrit.

Affectation. Manière trop étudiée, trop recherchée de s'exprimer; vice ordinaire aux gens qu'on appelle *beaux parleurs*.

L'*affectation* est dans la pensée, dans l'expression, dans le choix des mots, des tours ou des images. Quand on a l'idée de l'*affectation* dans la contenance, dans la démarche, dans la parure, on a l'idée de l'*affectation* dans le style.

L'*affectation* est quelquefois jusques dans le soin trop marqué d'être naturel, dans la familiarité, dans la négligence.

L'*affectation* de Pline, de Voiture, de Balzac, de le Maître, de Fontenelle, de la Motte, n'est pas la même.

Voiture, en parlant d'une expression recherchée de Pline le jeune, « Ne m'avouerez-vous pas dit-il, que cela est d'un petit esprit, de refuser un mot qui se présente et qui est le meilleur, pour en aller chercher avec soin un moins bon et plus éloigné? »

Cette critique semble annoncer l'homme du

monde le plus naturel dans sa façon de penser et d'écrire. C'est pourtant ce même Voiture qui, écrivant à mademoiselle Paulet qu'il s'est embarqué sur un navire chargé de sucre, lui dit que, s'il vient à bon port, il arrivera *confit*, et que, si d'aventure il fait naufrage, il aura du moins la consolation de mourir *en eau douce*. Le maréchal de Vivonne disait à son cheval, au passage du Rhin : *Jean le Blanc, ne souffrez pas qu'un général des galères soit noyé dans l'eau douce.* Mais ceci est de meilleur goût.

C'est ce même Voiture qui écrit à une femme : *Je crois que vous savez la source du Nil; et celle d'où vous tirez toutes les choses que vous dites, est beaucoup plus cachée et plus inconnue.*

C'est lui qui dit de Balzac : *Il a inventé un potage que j'estime plus que le panégyrique de Pline, et que la plus longue harangue d'Isocrate.*

C'est lui qui, félicitant Godeau, des *fleurs* qui naissent dans son esprit, lui dit qu'il en a reçu *un bouquet sur des bords où il ne croît pas un brin d'herbe.* Et il ajoute : *L'Afrique ne m'a rien fait voir de plus nouveau que vos ouvrages : en les lisant à l'ombre de ses palmes, je vous les ai toutes souhaitées, et en même temps que je me considérais avoir été plus avant qu'Hercule, je me suis vu bien loin derrière vous.*

C'est ce même Voiture qui écrivait à Costar, qu'il voulait s'abstenir de recevoir de ses lettres,

à cause qu'on était en carême, et que, pour un temps de pénitence, *c'étaient de trop grands festins. Pour vous, vous pouvez sans scrupule recevoir ce que je vous envoie*, ajoutait-il; *à peine ai-je de quoi vous faire une légère collation.... Je ne vous servirai que des légumes;* et dans le même sens figuré, *vous faites des sauces avec lesquelles on mangerait des cailloux.*

Comment le même homme qui, dans son style, emploie des tours si recherchés, des jeux de mots si étudiés, des rapports si singuliers et si faux entre les idées, en un mot, une plaisanterie si peu naturelle et si froide, comment peut-il être blessé de l'*affectation* de Pline le jeune, mille fois moins affecté que lui? En voici la raison.

L'*affectation* de Voiture n'était pas celle qu'il reprochait à Pline : il ne voyait dans celui-ci que la recherche de l'expression, sans même être blessé du tour antithétique et artificiellement compassé que Pline avait dans son éloquence. Mais si Pline avait lu Voiture, il eût été blessé du rapport forcé des idées et des images qu'il emploie, et sur-tout de la peine qu'il se donne pour traiter familièrement les grands sujets, et plaisamment les choses les plus graves.

Balzac, dont l'*affectation* est encore d'une autre sorte, car elle consiste dans la recherche d'un style périodique et soutenu avec dignité; ou, comme il l'a dit de lui-même, dans *une gravité*

tendue et composée; ou, comme Boileau en a jugé, *à ne savoir ni dire simplement les choses, ni descendre de sa hauteur;* Balzac ne laisse pas de donner aussi quelquefois dans le faux bel-esprit de Voiture.

Il écrit à un homme affligé : *Votre éloquence rend votre douleur vraiment contagieuse; et quelle glace, je ne dis pas de Lorraine, mais de Norvège et de Moscovie, ne fondrait à la chaleur de vos belles larmes?* Ce n'est point là de la froide plaisanterie, comme dans Voiture, mais un sérieux du plus mauvais goût.

Lorsque Balzac veut être galant, il est encore plus forcé que Voiture. Il écrit à madame de Rambouillet, qui lui a envoyé des gants : *Quoique la grêle et la gelée aient vendangé nos vignes au mois de mai; quoique les blés n'aient pas tenu ce qu'ils promettaient, et que la belle espérance des moissons se trouve fausse dans la récolte; quoique les avenues de l'épargne se soient rendues extrêmement difficiles*, etc. *tous ces malheurs ne me touchent point : et vous êtes cause que je ne me plains, ni de l'inclémence du ciel, ni de la stérilité de la terre, ni de l'avarice de l'état. Par votre moyen, madame, jamais année ne me fut meilleure ni plus heureuse que celle-ci.* C'est dire, avec bien de l'emphase, qu'on est flatté d'avoir reçu des gants; et il faut avouer que le style de Charleval, d'Hamilton, de Voltaire, dans le genre léger, est de meilleur goût que tout cela.

Le faux bel-esprit n'était naturel ni à Balzac, ni à Voiture. Balzac en prenait le ton par complaisance; Voiture, par contagion, par vanité, par habitude : l'hôtel de Rambouillet l'avait gâté. On dit qu'une lettre leur coûtait souvent quinze jours de travail; ils auraient mieux fait en un quart-d'heure, s'ils avaient bien voulu se donner moins de peine.

Balzac, stoïcien par humeur et par principes, avait de l'élévation dans l'esprit et dans l'ame. On trouve dans ses lettres des mots dignes de Montaigne.

Vous m'avouerez, dit-il à madame des Loges, *que l'absence qui sépare ceux qui vivent de ceux qui ne vivent plus, est trop courte pour mériter une longue plainte.*

Cela peut être mis à côté de ce grand mot cité par lui-même : *Il n'y a que la première mort, non plus que la première nuit, qui ait mérité de l'étonnement et de la tristesse.*

Il ne manquait à Voiture qu'une société moins gâtée du côté du goût, pour faire de lui un excellent écrivain. Voyez sa lettre sur la prise de Corbie, où, d'un style véhément et simple, en donnant au cardinal de Richelieu de grandes louanges, il lui donne encore de plus grandes leçons. Quelle distance de cette lettre à ce qu'on admirait de lui dans le cercle de Rambouillet!

C'est le mauvais goût de ce temps-là que Molière a tourné en ridicule dans *les Précieuses* et

dans *les Femmes savantes*, et dont il a dit, dans *le Misanthrope*,

> Ce n'est que jeux de mots, qu'*affectation* pure,
> Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

L'*affectation* est un protée dont les métamorphoses se varient à l'infini. Celle de l'avocat le Maître et des orateurs de son temps, consistait à aller chercher, le plus loin qu'il était possible de leur sujet, des figures et des exemples. Le Maître, dans son plaidoyer *pour une fille désavouée*, dit que *son père a été pour elle un ciel d'airain, et sa mère une terre de fer. Prendra-t-on*, dit-il encore, en parlant de la jalousie du père, *pour un astre du ciel cette funeste comète de l'air, si féconde en maux et en désordres?* Il dit, en parlant des larmes que la mère laissa échapper en désavouant sa fille : *Cette partie si tendre* (le cœur) *étant blessée, pousse des larmes comme le sang de sa plaie.* Il dit de la jeune fille, que *le soleil de la providence s'est levé sur elle; que ses rayons, qui sont comme les mains de Dieu, l'ont conduite.* Il dit, à propos des moyens qu'avait employés un clerc pour séduire une servante, *Qui ne sait que l'amour est le père des inventions; qu'il anime dans l'Iliade toutes les actions merveilleuses des héros; que Sapho l'appelait le grand architecte des paroles, et le premier maître de rhétorique; qu'Agathon le surnommait le plus savant des dieux,*

et soutenait qu'il n'était pas seulement poëte, mais qu'il rendait les amoureux capables de faire des vers; que Platon a remarqué qu'Apollon n'a montré aux hommes à tirer de l'arc qu'à cause qu'il était blessé de la flèche de l'amour, ni enseigné la médecine qu'étant agité de cette violente maladie, ni inventé la divination que dans l'excès du même transport? Quel usage de l'esprit et de l'érudition! *Voyez* BARREAU.

L'*affectation* de Marivaux ne ressemble ni à celle de Pline, ni à celle de Voiture, ni à celle de Balzac, ni à celle de le Maître. Elle consiste, du côté de la pensée, dans des efforts continuels de discernement, pour saisir des traits fugitifs, ou des singularités imperceptibles de la nature; et du côté de l'expression, dans une attention curieuse à donner aux termes les plus communs une place nouvelle et un sens imprévu; souvent aussi, dans une continuité de métaphores familières et recherchées, où tout est personnifié, jusqu'à un *oui* qui a la *physionomie d'un non.* C'est un abus continuel de la finesse et de la sagacité de l'esprit.

On a été trop sévère lorsqu'on a dit de Marivaux, qu'il *s'occupait à peser des riens dans des balances de toile d'araignée*: mais lorsqu'on a dit de lui, *qu'en observant la nature avec un microscope, il faisait voir des écailles sur la peau*, on n'a dit que la vérité, et on l'a dite de la manière la plus ingénieuse. Pour bien peindre la nature aux

yeux des autres, il faut ne la voir qu'avec ses yeux, ni de trop près, ni de trop loin. C'est avoir beaucoup d'esprit, sans doute, que d'en avoir trop ; mais c'est n'en pas avoir assez.

L'*affectation* de Fontenelle, la plus séduisante de toutes, consiste à rechercher des tours ingénieux et singuliers, qui donnent à la pensée un air de fausseté, afin qu'elle ait plus de finesse. Ce mot de lui, pour exprimer le ressemblance du portrait d'un homme taciturne, *on dirait qu'il se tait*; et celui-ci au cardinal Dubois, *Vous avez travaillé dix ans à vous rendre inutile*; et celui-ci, en parlant de certaines choses, *Dès l'âge de neuf ans, je commençais à n'y rien comprendre*; et celui-ci, en louant La Fontaine, *Il était si bête, qu'il ne savait pas qu'il valait mieux qu'Ésope et Phèdre*, font sentir ce que je veux dire. Le mot de Charillus, à un Ilote, *Si je n'étais pas en colère, je te ferais mourir sur l'heure* ; et celui d'un autre Lacédémonien qui revenait d'Athènes, et à qui on demandait comment tout y allait, *Le mieux du monde, tout y est honnête* ; et ce mot de Pyrrhus, après avoir battu deux fois les Romains et vu périr ses meilleurs capitaines, *Si nous gagnons encore une bataille, nous sommes perdus*, sont dans le goût de Fontenelle. On lui a reproché en général le soin d'aiguiser ses pensées et de brillanter ses discours, en ménageant, pour la fin des périodes, un trait saillant et inattendu. Mais cette *affectation*, qui

n'en était plus une, tant l'habitude lui avait rendu ce tour d'esprit familier et facile, ne peut pas être celle de tout le monde : Marivaux, avec bien de l'esprit, s'était gâté le goût en voulant l'imiter.

Ce que Fontenelle paraît avoir recherché avec tant de soin, c'est cette simplicité délicate et fine qu'on attribuait à Simonide, et à propos de laquelle M. le Fèvre a dit : *Il faut vieillir dans le métier, pour arriver à cette admirable, à cette bienheureuse et divine facilité. Ni Hermogène, ni Longin, ni Quintilien, ni Denis encore, ne feront cette grande affaire. Il faut que le ciel s'en mêle, et que la nature commence ce que l'art achèvera peut-être un jour.*

La Motte était moins étudié que Fontenelle dans sa prose; mais dans ses fables, toutes les fois qu'il a voulu être naïf, il a été maniéré : c'est que la naïveté ne lui était pas naturelle, et que tout l'esprit du monde ne peut suppléer au talent. *Voyez* FABLE.

AIR. En lisant et relisant l'*Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, je me suis si bien pénétré des idées dont cet excellent ouvrage est rempli ; et depuis, mes réflexions et les lumières que l'expérience a pu me donner, se sont si parfaitement accordées avec les principes de l'auteur de l'*Essai*, qu'en écrivant sur la poésie des-

tinée à être mise en chant, il ne me serait pas possible de distinguer ce qui est de lui ou de moi; et qu'il vaut mieux tout d'un coup lui attribuer, soit que je le copie ou non, tout ce que je dirai sur l'objet qu'il a si bien approfondi.

L'*air* est une période musicale, qui a son motif, son dessein, son ensemble, son unité, sa symétrie, et souvent aussi son retour sur elle-même.

Ainsi l'*air* est à la musique ce que la période est à l'éloquence, c'est-à-dire, ce qu'il y a de plus régulier, de plus fini, de plus satisfaisant pour l'oreille; et l'interdire au chant théâtral, ce serait retrancher du spectacle lyrique le plus sensible de ses plaisirs. C'est sur-tout le charme de l'*air* qui dédommage les Italiens de la monotonie de leur récitatif, et de la froideur de leurs scènes épisodiques; et c'est ce qui manque à l'opéra français pour en dissiper la langueur. (J'écrivais ceci avant que la musique italienne fût établie sur notre scène lyrique : les opéra de M. Piccini n'y laissent plus rien à désirer).

Mais si l'*air* doit être admis dans la musique théâtrale, il doit y être aussi naturellement amené; et l'art de le placer à-propos n'a pas été assez connu.

La musique vocale a trois procédés différents : le récitatif simple, le récitatif obligé, et l'air, ou le chant périodique et suivi. Le premier s'emploie à tout ce que la scène a de tranquille et

de rapide : le second a lieu dans les situations plus vives; il exprime le choc des passions, les mouvements interrompus de l'ame, l'égarement de la raison, les irrésolutions de la pensée, et tout ce qui se passe de tumultueux et d'entrecoupé sur la scène. *Voyez* Récitatif.

Quelle est donc la place de l'*air?* Le voici. Il est des moments où la situation de l'ame est déterminée et son mouvement décidé, ou par une passion simple, ou par deux passions qui se succèdent, ou par deux passions qui se combattent, et qui l'emportent tour-à-tour. Si l'affection de l'ame est simple, l'*air* doit être simple comme elle : il est alors l'expression d'un mouvement, plus lent ou plus rapide, plus violent ou plus doux, mais qui n'est point contrarié; et l'*air* en prend le caractère. Si l'affection est implexe, et que l'ame se trouve agitée par deux mouvements opposés, l'*air* exprimera l'un et l'autre, mais avec quelque différence. Tantôt il n'y aura qu'une succession directe, un passage, comme de l'abattement au transport, de la douleur au désespoir; et alors le premier sentiment doit être en contraste avec le second, et celui-ci former sa période particulière : c'est là ce qu'on appelle un *air* à deux motifs, mais sans retour de l'un à l'autre. Tantôt il y aura un retour de l'ame sur elle-même, et comme une espèce de revulsion du second mouvement au premier; et alors l'*air* prendra la forme du rondeau : par exemple,

il commencera par la colère, à laquelle succédera un mouvement de pitié, qu'un nouveau mouvement de dépit fera disparaître, en ramenant avec plus de violence le premier de ces sentiments. Par cet exemple, on voit que l'*air* en rondeau peut commencer par le sentiment le plus vif, dont la seconde partie soit le relâche, et qui se réveille à la fin avec plus de chaleur et de rapidité : c'est quelquefois l'amour que le devoir retient, mais qui lui échappe et s'abandonne à toute l'ardeur de ses désirs; c'est la joie que la crainte modère, et qu'un nouveau rayon d'espérance ranime; c'est la colère que ralentit un mouvement de générosité, mais que le ressentiment de l'injure vient ranimer encore avec plus de fureur.

Il peut arriver cependant que la première partie de l'*air*, quoique la plus douce, ait un caractère si sensible, si gracieux, ou si touchant, qu'elle se fasse désirer à l'oreille; et alors c'est au poëte à prendre soin que le mouvement de l'ame l'y ramène : l'oreille, qui demande et qui attend ce retour, serait désagréablement trompée, si on lui en dérobait le plaisir.

Enfin les révolutions de l'ame, ou ses oscillations d'un mouvement à l'autre, peuvent être naturellement redoublées, et par conséquent le retour de la première partie de l'*air* peut avoir lieu plus d'une fois.

La forme et la coupe de l'*air* est donc prise

dans la nature, soit qu'il exprime un simple mouvement de l'ame, une seule affection développée et variée par ses nuances; soit qu'il exprime le balancement et l'agitation de l'ame entre deux ou plusieurs sentiments opposés; soit qu'il exprime le passage unique d'un sentiment plus modéré à un sentiment plus rapide, *et vice versâ :* car tout cela est conforme aux lois des mouvements du cœur humain; et demander alors que la déclamation musicale ne soit pas un *air*, mais un simple récitatif, rompu dans ses modulations, sans dessein et sans unité, c'est non-seulement vouloir que l'art soit dépouillé d'un de ses ornements, mais que la nature elle-même soit contrariée dans l'expression qu'elle indique. Un sentiment simple et continu demande un chant dont le cercle l'embrasse, et dont l'étendue circonscrite le développe et le termine; deux sentiments qui se succèdent l'un à l'autre, ou qui se balancent dans l'ame, demandent un chant composé dont les desseins soient en contraste : la reprise même de l'*air* a son modèle dans la nature; car il arrive assez souvent à la réflexion tranquille, et plus encore à la passion, de ramener l'ame à l'idée ou au sentiment qu'elle a quitté. Il y a donc autant de vérité dans le *da capo* en musique, que dans ces répétitions de Molière, *Le pauvre homme! Qu'allait-il faire dans cette galère? Ma chère cassette!* etc.

Mais pour que l'*air* soit naturellement placé,

il faut saisir avec justesse le moment où la vérité de l'expression le sollicite : l'*air*, dans un moment vide ou froid, sera toujours un ornement postiche. C'est le moment le plus vif de la scène qu'il faut choisir pour y attacher l'expression la plus saillante; et cette expression doit être prise elle-même dans la nature. Ce n'est ni une image tirée de loin, ni une comparaison forcée, ni un madrigal artificiellement aiguisé, ni une antithèse curieusement arrangée, qui doit être le sujet de l'*air*; l'expression la plus simple de ce qui affecte l'ame, est ce qui lui convient le mieux : parce que c'est là ce qui donne lieu aux accents les plus sensibles de la parole, et, par imitation, aux accents les plus touchants de la musique.

Quant à la forme que le poëte doit donner a la période destinée à former un *air*, elle serait difficile à prescrire : on doit observer seulement que chaque partie de l'*air* soit simple, c'est-à-dire que les idées ou les sentiments qu'elle réunit soient analogues et susceptibles d'unité dans l'expression qui les embrasse. C'est cette unité d'expression qu'on appelle motif ou dessein, et qui fait le charme de l'*air*.

Un talent sans lequel il est impossible de bien écrire dans ce genre, c'est le pressentiment du chant, c'est-à-dire du caractère que l'*air* doit avoir, de l'étendue qu'il demande, et du mouvement qui lui est propre.

On a prétendu que la symétrie des vers était inutile au musicien, et l'on fait dire à celui-ci, « Composez à votre fantaisie : le mètre, le rhythme, la phrase, le style concis ou périodique, tout m'est égal; je trouverai toujours le moyen de faire du chant. » Oui, du chant rompu, mutilé, sans dessein et sans suite, qui tâchera d'etre expressif, mais qui, n'étant point mélodieux, n'aura ni la vérité de la nature, ni l'agrément de l'art. L'Italie a deux poëtes célèbres, Zéno et Métastase. Zéno est dramatique; il a de la chaleur, de l'intérêt, du mouvement dans la scène; mais ses *airs* sont le plus souvent mal composés; nul rapport, nulle intelligence dans la coupe des vers et dans le choix du rhythme : les musiciens l'ont presque abandonné. Métastase au contraire a disposé les phrases, les repos, les nombres, et toutes les parties de l'*air*, comme s'il l'eût chanté lui-même : tous les musiciens se sont donnés à lui.

Ce n'est pas qu'un musicien ne tire quelquefois parti d'une irrégularité, comme un lapidaire habile sait profiter de l'accident d'une agate; mais ce sont les hasards du génie, et les hasards sont sans conséquence.

Dans un opéra de Rameau n'a-t-on pas vu ce mauvais vers,

Brillant soleil, jamais nos yeux dans ta carrière,

produire un beau dessein de chœur? L'homme

sans talent se fait des règles de toutes les exceptions, pour excuser ses maladresses; l'homme habile sait quelquefois tirer parti des fautes de l'homme maladroit.

Du reste, ce n'est point telle forme de vers, ni leur égalité apparente qui les rend favorables à un chant mesuré : ce sont les nombres qui les composent; c'est l'arrangement symétrique de ces nombres dans les différentes parties de la période; c'est la facilité qu'ils donnent à la musique d'être fidèle en même temps à la mesure et à la prosodie, et de varier le rhythme sans altérer le mouvement; c'est l'attention à placer les repos, à mesurer les espaces, à ménager les suspensions ou les cadences au gré de l'oreille, et plus encore au gré du sentiment, qui est le juge de l'expression.

Prenez la plus harmonieuse des odes de Malherbe ou de Rousseau, vous n'y trouverez pas quatre vers de suite favorablement disposés pour une phrase de chant : c'est bien le même nombre de syllabes; mais nulle correspondance, nulle symétrie, nulle rondeur, nulle assimilation entre les membres de la période, nulle aptitude enfin à recevoir un chant périodique et mélodieux : le mouvement donné par le premier vers est contrarié par le second; la coupe de l'*air*, indiquée par ces deux vers, ne peut plus aller aux deux autres; ici la phrase est trop concise, et là elle est trop prolongée : d'où il arrive que le

musicien est obligé de faire sur ces vers un chant qui n'a point d'unité de motif et de caractère; ou de mettre le chant dans la symphonie, et d'y ajuster çà et là les paroles; ou de n'avoir aucun égard à la prosodie et au sens.

On fait le même reproche aux vers de Quinault, les plus harmonieux peut-être qui soient dans notre langue, et sur lesquels il est rare de pouvoir composer un *air :* ce qui prouve bien que l'harmonie poétique n'est pas l'harmonie musicale. Quinault a fait le mieux possible pour l'espèce de chant auquel ses vers étaient destinés : mais le chant périodique dont il s'agit ici, n'était pas connu de son temps; il ne l'était pas même en Italie; on sait que le fameux Corelli n'en avait pas l'idée; et Lulli, son contemporain, l'ignorait comme lui.

L'invention de l'*air*, ou de la période musicale, est regardée par les Italiens comme la plus précieuse découverte qu'on ait faite en musique : la gloire en est due à Vinci. Les Italiens en ont abusé comme on abuse de tous les plaisirs; ils ont sans doute trop négligé la propriété, la vérité qui fait le charme de l'expression, sur-tout dans ces *airs* de bravoure où l'on a brisé les paroles, dénaturé le sentiment, sacrifié la vraisemblance et l'intérêt même, au plaisir d'entendre une voix brillante badiner sur une roulade ou sur un passage léger. Mais il y a long-temps qu'on a dit que l'abus des bonnes choses ne prouve

pas qu'elles soient mauvaises. Il faut prendre des Italiens ce qu'un goût pur et sain, ce qu'un sentiment juste et délicat approuve; leur laisser le luxe et l'abus, se garantir de l'excès, et tâcher de faire comme ils ont fait souvent, c'est-à-dire le mieux possible.

L'art d'arrondir et de symétriser la période musicale a été jusqu'ici peu connu des Français, si ce n'est dans leurs vaudevilles, où la phrase d'un chant donné a prescrit le rhythme des vers. Mais par les essais que j'en ai faits moi-même au gré d'un musicien habile, j'ose assurer que notre langue s'accommode facilement à cette formule de chant. On commence à le reconnaître; on commence même à sentir que le charme de l'*air*, phrasé à l'italienne, manque à la scène de l'Opéra français, pour l'animer et l'embellir; et lorsqu'on saura l'y employer avec intelligence et avec avantage, ainsi que le *duo* et le récitatif obligé, il en résultera pour l'Opéra français sur l'Opéra italien, une supériorité que je ne crains pas de prédire. (Ceci est écrit il y a long-temps.)

Mais on aura toujours à regretter que les chefs-d'œuvre de Quinault soient privés de cet ornement; et celui qui réussirait à les en rendre susceptibles, en conservant à ces poëmes leurs inimitables beautés, ferait plus qu'on ne saurait croire pour les progrès de la musique en France, et pour la gloire d'un théâtre où Quinault doit toujours régner.

Quelque mérite que l'on suppose à Lulli, la facilité, la noblesse, le naturel de son récitatif peuvent être imités; et dans tout le reste, il n'est pas difficile d'être supérieur à lui. Mais rien peut-être ne remplacera jamais les poëmes de Thésée, de Roland, et d'Armide; et toute nouveauté qui les bannira du théâtre, nous laissera de longs regrets.

Le moyen le plus infaillible de nous rendre tout-à-coup passionnés pour une musique nouvelle, ce serait donc de l'adapter à ces poëmes enchanteurs; et ce n'est pas sans y avoir réfléchi que je crois cela très-possible.

Deux chefs-d'œuvre de M. Piccini ont vérifié mon pressentiment; et ce qu'on ne trouvait pas encore assez prouvé par ses opéra de *Roland* et d'*Atys*, il l'a démontré dans son Iphigénie en Tauride, sa Didon et sa Pénélope, savoir, que l'expression la plus tragique se concilie parfaitement avec la mélodie, et le dessein d'un chant régulier et fini.

J'ai dit que l'égalité des vers n'était pas essentielle à la symétrie du chant; soit parce que deux vers inégaux peuvent avoir des mesures égales, et que le spondée, par exemple, qui n'a que deux syllables, est l'équivalent du dactyle, qui en a trois; soit qu'il arrive aussi que le musicien, par des silences ou par des prolations, supplée au pied qui manque à un vers, pour égaler la longueur d'un autre; soit enfin parce que les

phrases de chant qui ne sont pas correspondantes, n'ont pas besoin d'avoir entre elles une parfaite égalité. Mais entre les membres symétriquement opposés d'une période, c'est une chose précieuse que l'égalité du mètre, et que l'identité des nombres; et l'auteur qui me sert de guide, en fait, avec raison, un mérite à Métastase, à l'exclusion d'Apostolo Zéno. Voici l'exemple qu'il en cite; et cet exemple est une leçon.

L'onda che mormora
Fra sponda e sponda,
L'aura che tremola
Tra fronda e fronda,
E meno instabile
   Del vestro cor.
Pur l'alme simplici
Dei folli amanti
Sol per voi spargono
Sospiri e pianti,
E da voi sperano,
   Fede in amor.

Notre langue, il faut l'avouer, n'est pas assez dactylique pour imiter une pareille harmonie; mais avec une oreille juste et long-temps exercée aux formules du chant, un poëte français, qui voudra bien se donner un peu de peine en composant les paroles d'un *air*, y observera un rhythme assez sensible, une correspondance assez marquée d'un nombre à l'autre dans les parties symétriques, et assez d'analogie entre le mouvement du vers et le caractère du sentiment

ou de l'image, pour donner lieu au musicien de concilier dans son chant l'unité du dessein, la vérité de l'expression, la précision des mouvements, et cette justesse des rapports qui dans les sons plaît à l'oreille, comme dans les idées elle plaît à l'esprit.

Je ne dois pourtant pas dissimuler l'avantage que les Italiens ont sur nous à cet égard; et le voici. Plus une nation est passionnée pour un art, plus elle lui donne de licences; de là vient que la musique italienne fait de la langue tout ce qu'elle veut; qu'elle combine les paroles d'un *air* comme bon lui semble, et les répète tant qu'il lui plaît. Notre langue est moins indulgente, et le sentiment de la mélodie n'a pas encore tellement séduit et préoccupé nos oreilles, que tout le reste y soit sacrifié. Nous voulons que la prosodie et le sens soient respectés dans le plus bel *air* : une syncope, une prolation, une inversion forcée altèrent en nous l'impression de la musique la plus touchante; et des paroles trop répétées nous fatiguent, quelque facilité qu'elles donnent aux modulations du chant. De-là vient que l'*air* français, dans un petit cercle de paroles, peut difficilement avoir la même liberté, la même variété, la même étendue que l'*air* italien. Que faire donc? laisser la musique à la gène dans l'étroit espace de huit petits vers, à la simple expression desquels le chant sera servilement réduit? c'est lui ôter beaucoup trop et de sa force

et de sa grâce. La musique, pour émouvoir profondément l'oreille et l'ame, a besoin, comme l'éloquence, de graduer, de redoubler, de graver ses impressions; à la première, ce n'est souvent qu'une émotion légère; à la seconde, l'ame et l'oreille, plus attentives, seront aussi plus vivement émues; à la troisième, leur sensibilité, déja fortement ébranlée, produit l'ivresse et le transport. Voilà pourquoi dans les symphonies, comme dans la musique vocale, le retour du motif a tant de charme et de pouvoir. Le vrai moyen de suppléer à la liberté que les Italiens donnent au chant de se jouer des paroles, est donc de lui donner, dans les paroles même, des desseins plus développés, et plus d'espace à parcourir. L'art du poëte consiste alors à faire de toutes les parties de l'*air*, par leur liaison, leur enchaînement, leur mutuelle dépendance, et par la facilité des passages et des retours d'une partie à l'autre, un ensemble bien assorti.

Les exemples que j'ai indiqués de l'alternative des passions dans un *air* à plusieurs desseins, font entendre ce que je veux dire. Les modèles que M. Piccini nous en a donnés, nous l'ont fait sentir encore mieux.

Mais je persiste à représenter que nous nous rendons beaucoup trop sévères à l'égard des répétitions, et qu'en réduisant la musique à une expression simple et fugitive, nous lui ôterions une grande partie de sa force et de sa beauté. La

musique a son éloquence, et cette éloquence consiste non-seulement à exprimer, comme la parole et mieux que la parole, le sentiment qui leur est commun; mais à le varier, à le développer, à lui donner par accroissement tous les caractères dont il est susceptible; et c'est là son grand avantage sur la simple déclamation.

De combien de manières une femme, qui se croit trahie par un époux qu'elle aime, ne dit-elle pas :

Perche tradir mi,
Sposo infedel?

D'abord c'est un reproche tendre; bientôt un reproche plus vif, plus douloureux et plus amer; enfin c'est de l'indignation, et dans l'expression variée de ces trois nuances de sentiment, la musique peint les effets de la réflexion sur une ame où l'amour, la douleur, le dépit se succèdent. Rien de plus naturel sans doute et rien de plus touchant.

De combien de façons encore une femme qui tremble pour les jours d'un époux adoré, ne dit-elle pas :

Non vivo, non moro;
Ma provo un tormento
Di viver penoso,
Di luongo morir.

Or ce sont là les variétés, les nuances, les gradations que la musique exprime en répétant le

mot sensible, avec ces accents imprévus que le génie trouve dans la nature, et dont lui seul semble avoir le secret.

Dans le récitatif et dans le dialogue, c'est l'intérêt de l'action qui domine, et rien ne doit la retarder; dans les situations où l'*air* trouve sa place, c'est de tel sentiment que l'on est occupé; et si on n'est pas ennemi de son plaisir, on laissera à la musique tous les moyens d'en rendre l'impression plus pénétrante et plus profonde. La simple déclamation a le choix de l'expression la plus touchante; mais elle n'en a qu'une: on ne lui permet pas de renchérir sur elle-même. Le chant a demandé à varier la sienne, à condition de la rendre plus belle et plus sensible par degrés; on lui a accordé cette licence; et quand l'oreille des Français aura mieux appris à goûter tous les charmes de la musique, ils seront aussi indulgents que les Italiens l'ont été. En éloquence et en poésie, l'amplification a son luxe comme en musique; ce luxe est vicieux. Mais l'orateur, le poëte, le musicien, n'ont tort d'amplifier l'expression que lorsqu'ils l'affaiblissent ou qu'ils ne la fortifient pas; et tant que celle du chant n'insiste que pour redoubler de chaleur, de véhémence, et d'énergie, il n'y a qu'un goût minutieux et faux qui puisse le trouver mauvais.

Il est à craindre, je l'avoue, qu'un pareil chant, au milieu de la scène, interrompant le dialogue, ne ralentisse l'action et ne refroidisse l'intérêt:

et c'est pour cela que les Italiens l'ont presque toujours relégué, ou à la fin des scènes, ou dans les monologues; c'est communément là qu'un personnage, livré à lui-même, peut donner plus de développement à la passion qui l'agite, au sentiment dont il est occupé.

Mais au milieu même de la scène la plus vive et la plus rapidement dialoguée, il est des circonstances où ces élans impétueux de l'ame, cette espèce d'explosion des mouvements qu'elle a réprimés, trouvent place, et loin de refroidir la situation, y répandent plus de chaleur. Que devient alors, demandera-t-on, l'interlocuteur à côté duquel on chante? Ce qu'il devient dans une scène tragique, lorsqu'emporté par une passion violente, le personnage qui est en scène avec lui, l'oublie et se livre à ses mouvements. Que devient Œnone, pendant le délire de Phèdre? que devient Electre ou Pylade pendant les accès de fureur où tombe Oreste? que devient Néoptolème, à côté de Philoctète rugissant de douleur? Tout personnage vivement intéressé à l'action ne saurait être froid ni sans contenance sur la scène; soit que son interlocuteur parle ou chante, il le met en jeu, en l'affectant lui-même des passions dont il est ému; et s'il ne sait que faire alors, c'est qu'il manque d'ame ou d'intelligence.

Ce qui nuit le plus réellement à la chaleur de l'action, ce sont ces longs préludes et ces longs

épilogues de symphonie, qu'on nomme *ritournelles.* Quelquefois elles sont placées pour annoncer les mouvements de l'ame qui précèdent l'*air*, ou pour exprimer un reste d'agitation dans le silence qui le suit. Mais en général ces libertés que se donne le musicien, pour briller aux dépens du poëme, font une longueur importune; et l'on ne saurait être trop ménager de cette espèce d'ornements. *Voyez* DUO, RÉCITATIF.

ALEXANDRIN. Ce vers, qu'on appelle *héroïque*, nous tient lieu du vers hexamètre, et à sa place nous l'employons dans la haute poésie; mais quant au nombre et au mètre, c'est au vers asclépiade latin que notre vers héroïque répond. Composé de douze syllabes ainsi que l'asclépiade, il en a la coupe et le rhythme, avec cette différence que le premier hémistische de l'asclépiade n'est pas essentiellement séparé du second par un repos dans le sens, mais seulement par une syllabe qui reste en suspens après le second pied; au lieu que dans le vers français, c'est dans le sens que doit être marquée la suspension de l'hémistiche.

Plus le vers héroïque français approche de l'asclépiade par les nombres, et plus il est harmonieux. Or ces nombres peuvent s'imiter de deux façons, ou par des nombres semblables, ou par des équivalents.

On sait que les nombres de l'asclépiade sont le spondée et le dactyle, et que chacun de ces deux pieds forme une mesure à quatre temps. Ainsi toutes les fois que le vers héroïque français se divise à l'oreille en quatre mesures égales, que ce soit des spondées, des dactyles, des anapestes, des dipyriques, ou des amphibraques, il a le rhythme de l'asclépiade, quoiqu'il n'en ait pas les nombres. *Voyez* NOMBRE.

Le mélange de ces éléments étant libre dans nos vers français, il les rend susceptibles d'une variété que ne peut avoir l'asclépiade, dont les nombres sont immuables. Cependant nos grands vers sont encore monotones; et cette monotonie a deux causes : l'une, parce qu'on ne se donne pas assez de soin pour en varier les césures; l'autre parce que, dans nos poëmes héroïques, les vers sont rimés deux à deux; et rien de plus fatigant pour l'oreille que ce retour périodique de deux finales consonnantes, répété mille et mille fois.

Il serait donc à souhaiter qu'il fût permis, surtout dans un poëme de longue haleine, de croiser les rimes, en donnant, comme a fait Malherbe, une rondeur harmonieuse à la période poétique. Peut-être serait-il à souhaiter aussi que, selon le caractère des images et des sentiments qu'on aurait à peindre, il fût permis de varier le rhythme et d'entremêler, comme a fait Quinault, le vers de huit avec celui de douze.

Corneille, dans sa vieillesse, essaya d'écrire la tragédie d'*Agésilas* en vers entremêlés et de différente mesure. Ce faible ouvrage n'était pas fait pour servir de modèle; l'essai ne fut point imité.

M. de Voltaire a croisé les vers de la tragédie de *Tancrède;* et au moins cette singularité n'a-t-elle pas nui au succès de la pièce, l'une des plus intéressantes du plus pathétique de nos poëtes.

Dans le conte charmant des *Trois Manières*, le même poëte a employé, avec choix, trois mètres différents, et analogues aux caractères des personnages et des sujets. C'est là qu'en comparant le vers de dix syllabes à celui de douze, il dit, dans le style de Despréaux :

Apamis raconta ses malheureux amours,
En mètres qui n'étaient ni trop longs ni trop courts.
Dix syllabes, par vers, mollement arrangées,
Se suivaient avec art, et semblaient négligées.
Le rhythme en est facile; il est mélodieux.
L'hexamètre est plus beau, mais par-fois ennuyeux.

La plus petite suspension suffit au milieu du vers héroïque français pour le diviser en deux parties égales; c'est assez qu'il n'y ait pas, d'un hémistiche à l'autre, une continuité absolue dans le sens; mais indépendamment de ce repos que la règle prescrit, les poëtes qui ont de l'oreille savent de temps en temps couper différemment le vers pour en varier la cadence.

Je fuis. Ainsi le veut la fortune ennemie.....
Je suis vaincu. Pompée a saisi l'avantage
D'une nuit qui laissait peu de place au courage.
(*Mithridate.*)

Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper.
Impatient déja d'expier son offense,
Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe. (*Phèdre.*)

C'est sur-tout dans la coupe des phrases et dans l'heureux mélange des incises et des périodes, que consiste l'art de varier l'harmonie et le mouvement des vers *alexandrins;* et ce secret, qu'on ne peut expliquer, ne s'apprend bien qu'en lisant les bons poëtes, et sur-tout Racine et Voltaire. *Voyez* l'article Vers.

Allégorie. On n'a pas assez distingué l'*allégorie* d'avec l'apologue ou la fable morale.

Le mérite de l'apologue est de cacher le sens moral, ou la vérité qu'il renferme, jusqu'au moment de la conclusion, qu'on appelle *moralité.*

Le mérite de l'*allégorie* est de n'avoir pas besoin d'expliquer la vérité qu'elle enveloppe; elle la fait sentir à chaque trait par la justesse de ses rapports.

L'apologue, par sa naïveté, doit ressembler à un conte puéril, afin d'étonner davantage, lorsqu'il finit par être une grande leçon. Son artifice consiste à déguiser son dessein, et à nous pré-

senter des vérités utiles sous l'appât d'un mensonge frivole et amusant. C'est Socrate qui joue l'homme simple, au lieu de se donner pour sage.

L'*allégorie*, avec moins de finesse, se propose, non pas de déguiser, mais d'embellir la vérité et de la rendre plus sensible. C'est, comme on l'a très-bien dit, *une métaphore continuée*. Or une qualité essentielle de la métaphore est d'être transparente; il fallait donc aussi donner pour qualité distinctive à l'*allégorie* cette clarté, cette transparence qui laisse voir la vérité, et qui ne l'obscurcit jamais.

Les détours, comme je l'ai dit, sont convenables à l'apologue : sans perdre son objet de vue, il feint de s'amuser et de s'égarer en chemin; il fait même quelquefois semblant de s'occuper sérieusement de détails qui n'ont aucun trait au sens moral qu'il se propose; c'est le grand art de La Fontaine.

Il n'en est pas de même de l'*allégorie;* on la voit sans cesse occupée à rendre son objet sensible, écartant, comme des nuages, tout ce qui altère la justesse de l'allusion et des rapports.

Quelquefois, dans l'apologue, la justesse des rapports est aussi précise que dans l'*allégorie;* mais alors, en se rapprochant de celle-ci, l'apologue s'éloigne de son vrai caractère, qui consiste à faire un jeu d'une leçon de sagesse, et à ne laisser apercevoir son but qu'au moment qu'on y est arrivé.

L'*allégorie* est quelquefois aussi une façon de présenter avec ménagement une vérité qui offenserait si on l'exposait toute nue; mais elle la déguise moins : c'est un conseil discrètement donné, mais dont celui qu'il intéresse ne peut manquer de sentir à chaque trait l'application. L'ode d'Horace tant de fois citée,

O navis, referent in mare te novi fluctus,

en est l'exemple et le modèle. Entre un vaisseau et la république, entre la guerre civile et une mer orageuse, tous les rapports sont si frappants, que les Romains ne pouvaient s'y méprendre; et la vérité n'eut jamais de voile plus fin ni plus clair.

Quintilien, en nous disant que l'*allégorie* renferme *un sens caché*, ajoute que ce sens *est quelquefois tout contraire à celui qu'elle présente d'abord;* mais il ne nous donne aucun exemple de cette contrariété, et je ne crois pas qu'il en existe. L'*allégorie*, par sa ressemblance et par la justesse de ses rapports, doit toujours laisser entrevoir la vérité qu'elle enveloppe. Son objet est manqué si l'esprit s'y trompe, ou si, satisfait d'en apercevoir la surface, il ne désire pas autre chose, et n'en pénètre pas le fond.

C'est ce qui arrive toutes les fois que l'*allégorie* peut être elle-même une vérité assez intéressante pour laisser croire que le poëte n'a voulu dire que ce qu'il a dit; car rien n'empêche alors

l'esprit de s'y arrêter, sans rien soupçonner au-delà; et c'est pourquoi il est souvent si difficile de décider si la fiction est allégorique, ou si elle ne l'est pas.

Que de l'exemple d'une action épique, il y ait quelque vérité morale à déduire (ce qui arrive naturellement sans que le poëte y ait pensé), le père le Bossu en infère que la fable du poëme épique est une *allégorie*, un apologue. Il va plus loin; il veut que la vérité morale soit d'abord inventée, qu'après cela on imagine un fait qui en soit la preuve et l'exemple, et qu'on ne nomme les personnages qu'après avoir disposé l'action. Assurément ce n'est pas ainsi qu'Homère et Virgile ont conçu l'idée et le plan de leurs poëmes.

Plutarque a raison de comparer les fictions poétiques aux feuilles de vigne sous lesquelles le raisin doit être caché; mais toutes les fois que le sujet en lui-même a son utilité morale, c'est un raffinement puéril que d'y chercher un sens mystérieux.

Ce n'est pas que, dans les poëmes épiques, et particulièrement dans ceux d'Homère, il n'y ait bien des détails où l'*allégorie* est sensible; et alors la vérité voilée y perce de façon à frapper tous les yeux : telle est l'image des prières, tel est l'ingénieux épisode de la ceinture de Vénus. Mais regarder l'*Iliade* comme une *allégorie* continue, c'est attribuer à Homère des rêves qu'il n'a jamais faits.

C'est particulièrement dans les présages, dans les songes, dans le langage prophétique, que les poëtes emploient l'*allégorie*. Dans l'*Iliade*, tandis qu'Hector et Polydamas attaquent le camp des Grecs, un aigle audacieux vole à leur gauche, tenant dans ses serres un énorme dragon, qui, palpitant et ensanglanté, ose combattre, se replie, et blesse son vainqueur. L'oiseau sacré laisse tomber sa proie.

C'est de cette image qu'Horace semble avoir pris la comparaison de l'aiglon avec le jeune Drusus : *Qualem ministrum fulminis alitem, etc.*

L'art de l'*allégorie* consiste à peindre vivement et correctement, d'après l'idée ou le sentiment, la chose qu'on personnifie : comme la Renommée, dans l'*Énéide* de Virgile; l'Envie, dans les *Métamorphoses* d'Ovide et dans *la Henriade*; les Prières, dans l'*Iliade*, etc. Observons en passant, que l'*allégorie* des *Prières* a été un peu altérée. Voici le sens d'Homère. La déesse du mal, *Até*, l'injure, parcourt le monde; elle est prompte, légère, audacieuse; les *Lites*, les expiations, les prières la suivent d'un pas timide et chancelant, pour guérir les maux qu'elle a faits : voilà qui répond clairement, et à l'orgueil d'Agamemnon dans sa querelle avec Achille, et à l'humiliation où il est réduit dans l'ambassade qu'il lui envoie. Mais lorsque les *Lites* sont rebutées, elles s'élèvent jusqu'au trône de Jupiter, et le conjurent d'attacher *Até* à l'homme superbe

et impitoyable, qu'elles ont en vain supplié : voilà qui annonce l'indignation et les vœux des Grecs contre Achille, s'il ne se laisse pas fléchir. Il n'y a peut-être jamais eu d'*allégorie* ni plus belle, ni plus adroite, ni plus éloquemment employée que celle-ci.

Des modèles parfaits de l'*allégorie* en action sont la fable de l'Amour et de la Folie, dans La Fontaine ; l'épisode de la Haine, dans l'opéra d'*Armide;* la Mollesse, dans *le Lutrin.* Mais quelque belle que soit l'*allégorie*, elle serait froide si elle était longue. Un poëme tout allégorique ne serait pas soutenable, eût-il d'ailleurs mille beautés. *Voyez* MERVEILLEUX.

Presque toute la mythologie des Grecs, comme celle des Égyptiens, est allégorique ; et ces fictions étaient peut-être, dans leur nouveauté, ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus ingénieux ; mais à-présent qu'elles sont rebattues, la poésie descriptive a bien plus de mérite et de gloire à peindre la nature toute nue, qu'à l'envelopper de ces voiles depuis long-temps usés. Celui qui dirait aujourd'hui que le soleil va se plonger dans l'onde et se reposer dans le sein de Thétis, dirait une chose commune ; et celui qui, avec les couleurs de la nature, aurait peint le premier le soleil couchant, à demi-plongé dans des nuages d'or et de pourpre, et laissant voir encore au-dessus de ses vagues enflammées la moitié de son globe éclatant ; celui qui aurait

exprimé les accidents de sa lumière sur le sommet des montagnes, et le jeu de ses rayons à travers le feuillage des forêts, tantôt imitant les couleurs de l'arc-en-ciel, tantôt les flammes d'un incendie, celui-là serait aussi peintre et poëte.

Les emblèmes ne sont que des *allégories* que peut exprimer le pinceau. C'est ainsi qu'on a représenté le Nil la tête voilée, pour faire entendre que la source de ce fleuve était inconnue; c'est ainsi que, pour désigner la paix, on a peint les colombes de Vénus faisant leur nid dans le casque de Mars. *Voyez* Emblême.

C'est une idée assez heureuse, pour exprimer la crainte des maux d'imagination, que l'*allégorie* d'un enfant qui souffle en l'air des boules de savon, et qui, s'effrayant de leur chûte, inspire la même frayeur à une foule d'autres enfants, sur qui ces boules vont retomber. Ainsi les peintres, à l'exemple des poëtes, font quelquefois usage de ces fictions allégoriques, mais rarement avec succès.

Lucien nous a transmis l'idée d'un tableau allégorique des noces d'Alexandre et de Roxane : le peintre était Aétion. Son tableau, qu'il exposa dans les jeux olympiques, fit l'admiration de la Grèce assemblée; et Raphaël l'a dessiné tel que Lucien l'a décrit.

Le sonnet de Crudeli pour les noces d'une dame de Milan serait le sujet d'un joli tableau : c'est la Virginité qui parle à la nouvelle épouse.

Del letto nuzzial questa è la sponda :
Più non lice seguirti : Io parto : addio.
Ti fui compagna dall' età più bionda ;
E per te gloria crebbe al regno mio.
Sposa e madre or sarai, se il Ciel seconda
La nostra speme, ed il comun desio.
Già vezzegiando ti carpisce, e sfronda
Que' gigli Amor, che di sua mano ordio.
Disse, e disparve in un balen la dea ;
E in van tre volte la chiamò la bella
Vergine, che di lei pur anche ardea.
Scese frattanto sfolgorando in viso
Fecondità, la man le prese, e di ella
Al caro sposo ; e il duol cangiossi in riso (1).

Les philosophes eux-mêmes emploient souvent le style allégorique. Platon, que la nature avait fait poëte, exprime assez souvent ainsi les idées les plus sublimes. C'est lui qui a dit que *la divinité est située loin de douleur et de volupté.* On

---

(1) « Te voilà arrivée au bord du lit nuptial. Il ne m'est plus permis de te suivre ; je me retire : adieu. J'ai été ta compagne dans l'âge le plus tendre ; et tu as donné un nouvel éclat à la gloire de mon empire. Tu seras épouse et mère, si le Ciel seconde mon espérance et le vœu général. Je vois déja l'Amour qui moissonne et qui effeuille en folâtrant les lys qu'il a cultivés lui-même. A ces mots, la déesse disparaît comme un éclair ; et trois fois la rappelle en vain cette jeune beauté qui brûle encore pour elle. Alors descend la Fécondité avec un visage rayonnant ; et la prenant par la main, elle la présente à son jeune époux. Dès ce moment, les pleurs font place au doux sourire. »

doit à Xénophon la belle *allégorie* du jeune Hercule entre la volupté et la vertu. Mais qui avait imaginé celle des furies, nées du sang d'un père répandu par son fils, du sang de Célus mutilé par Saturne? C'est là le sublime de l'*allégorie*. Cette façon de s'énoncer fait le charme du style de Montaigne. Dans ses écrits, l'idée abstraite ne se présente jamais nue : il voit tout ce qu'il pense; il peint tout ce qu'il dit.

Plus un peuple a l'imagination vive, plus l'*allégorie* lui est familière : c'est à cette faculté de saisir les rapports d'une idée abstraite avec un objet sensible, et de concevoir l'une sous la forme de l'autre, que l'on doit toute la beauté de la mythologie des Grecs; et à mesure que ce peuple ingénieux devient plus philosophe, ses *allégories* présentent un sens plus juste et plus profond. Quoi de plus beau, par exemple, que d'avoir fait Cérès l'inventrice des lois et la fondatrice des villes? Quoi de plus sage, dans les mœurs des Spartiates, que de sacrifier à Vénus armée?

Quoique l'*allégorie* semble être une façon de s'exprimer artificielle et recherchée, cependant elle est usitée même chez les sauvages. Quand ceux de l'Orénoque veulent témoigner à un étranger que son arrivée leur est agréable, le chef lui dit dans sa harangue, qu'il a vu passer sur sa cabane un oiseau remarquable par la beauté de ses couleurs; ou qu'il a songé la nuit que les

fruits de la terre périssaient par la sécheresse, et qu'il est survenu une pluie abondante qui les a ranimés.

Rien de plus naturel en effet, chez tous les peuples et dans toutes les langues, que d'emprunter ainsi les couleurs des choses sensibles, pour exprimer, par analogie, des idées qui, sans cela, seraient vagues, faibles, confuses. Ce qui ne se peint point à l'imagination, échappe aisément à l'esprit. *Voyez* IMAGE.

ALLÉGORIQUE. Un personnage *allégorique* est une passion, une qualité de l'ame, un accident de la nature, une idée abstraite personnifiée. Presque toutes les divinités de la fable sont *allégoriques* dans leur origine, la Beauté, l'Amour, la Sagesse, le Temps, les Saisons, les Éléments, la Paix, la Guerre, etc. Mais lorsque ces idées abstraites personnifiées ont été réellement l'objet du culte d'une nation, et que dans sa croyance elles ont eu une existence idéale, elles sont mises, dans l'ordre du merveilleux, au nombre des réalités; et ce n'est plus ce qu'on appelle des *personnages allégoriques*.

Il est vraisemblable que, dans le langage des premiers poëtes, l'allégorie fut la pépinière des dieux : l'opinion en prit ce qu'elle voulut pour former la mythologie, et laissa le reste au nombre des fictions.

Le même personnage est employé comme réel dans un poëme, et comme *allégorique* dans un autre, selon que le système religieux dans lequel ce personnage est réalisé, convient, ou non, au sujet du poëme. Ainsi, par exemple, dans l'*Énéide* l'Amour est pris pour un être réel; et dans la *Henriade* ce n'est qu'un être *allégorique*, de la même classe que la politique et la discorde.

Nos anciens poëtes ont porté à l'excès l'abus des personnages *allégoriques*. Le *Roman de la Rose* les avait mis en vogue. Dans ce roman, l'on voit en scène, *Jalousie*, *Bel-accueil*, *Faux-semblant*, *etc.* Et, d'après cet exemple, on mettait sur le théâtre, dans les sotties et les mystères, le *tien*, le *mien*, le *bien*, le *mal*, l'*esprit*, la *chair*, le *péché*, la *honte*, *bonne compagnie*, *passe-temps*, *je bois à vous*, etc. Et tout cela était charmant; et, dans ce temps-là, on aurait juré que de si heureures fictions réussiraient dans tous les siècles.

Non-seulement on faisait des personnages, mais encore des mondes *allégoriques*; et l'on traçait sur des cartes, de poste en poste, la route du Bonheur, le chemin de l'Amour : par exemple, on partait du port d'Indifférence, on s'embarquait sur le fleuve d'Espérance, on passait le détroit de rigueur, on s'arrêtait à Persévérance, d'où l'on découvrait l'île de Faveur, où faisait naufrage Innocence. Ces curieuses puérilités ont été à la mode dans le siècle du bel-esprit et du précieux

ridicule. Le bon esprit les a réduites à leur juste valeur; et on n'en voit plus que sur des écrans, ou dans quelques livres mystiques. C'est là que peut être placée l'*allégorie* du Temps et de la Fortune, jouant au ballon avec le globe du monde.

Allusion. Application personnelle d'un trait de louange ou de blâme.

Diogène reprochait à Platon de n'avoir jamais offensé personne. Grâce aux *allusions*, il est peu d'écrivains célèbres de nos jours qui aient le même reproche à craindre.

Rien de plus odieux sans doute que la satire personnelle; et quoiqu'on puisse imaginer un degré de dépravation des mœurs publiques, où le vice impuni, toléré, allant par-tout la tête haute, ferait souhaiter qu'il s'élevât un homme pour l'insulter en face et le flétrir, ce vengeur ne laisserait pas d'être encore un personnage détestable.

Que chacun dans la société se fasse raison par le mépris, et par un mépris éclatant, du vice insolent qui le blesse; rien de plus noble et de plus juste. Mais le métier d'exécuteur, quoique très-utile, est infâme; et s'il se trouvait un homme doué d'un génie ardent, d'une éloquence impétueuse, du don de peindre avec vigueur, et que cet homme eût commis un crime digne de la rigueur des lois, c'est lui qu'il faudrait condamner à la satire personnelle. *Voyez* Satire.

Mais autant la satire personnelle est odieuse, autant la satire générale des mauvaises mœurs est honnête. Celle-ci diffère de l'autre à-peu-près comme le miroir diffère du portrait : dans le miroir, malheur à celui qui se reconnaît : la honte n'en est qu'à lui seul.

La satire, me dira-t-on, porte avec elle une ressemblance. Il est vrai; mais cette ressemblance est celle du vice, à laquelle il dépend de vous qu'on ne vous reconnaisse pas.

C'est là cependant cette espèce de satire innocente et juste, qu'on trouve le moyen de rendre criminelle, par la méthode des *allusions.*

On sait tout le chagrin qu'elles ont fait à Fénélon. Heureusement le vertueux Montausier fut flatté que l'on crût qu'il ressemblait au *Misanthrope;* heureusement il ne dépendit pas de quelques puissants personnages de faire brûler, comme ils l'auraient voulu, le *Tartuffe* avec son auteur.

C'est une façon de nuire, aussi basse qu'elle est commune, que d'appliquer ainsi des traits, qui par eux-mêmes n'ont rien de personnel, pour faire un crime à l'écrivain de l'intention qu'on lui suppose. L'envie et la malignité y trouvent d'autant mieux leur compte, que c'est un fer à deux tranchants.

C'est par *allusion* que, dans la tragédie d'*OEdipe*, on voulut rendre répréhensibles ces vers.

Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense ;
Notre crédulité fait toute leur science.

Un jour, au spectacle, un de ces misérables qui sont payés pour nuire, faisant remarquer un vers qui attaquait fortement je ne sais quel vice, s'écria que l'*allusion était punissable. Très-punissable*, lui dit quelqu'un qui l'avait entendu; *mais c'est vous qui la faites.*

L'*allusion* est sur-tout dangereuse, lorsqu'elle rend personnelle aux souverains ou aux hommes en place, une peinture générale des faiblesses et des erreurs où peuvent tomber leurs pareils. Malheur au gouvernement sous lequel il ne serait permis ni de blâmer le vice, ni de louer la vertu!

Rien de plus effrayant alors, et de plus nuisible en effet pour les lettres, que cette manie des *allusions.* De peur d'y donner lieu, on n'ose caractériser avec force ni le vice ni la vertu; on se répand dans le vague; on glisse légèrement sur tout ce qui peut ressembler; on ne peint plus son siècle; on craint même souvent de peindre à grands traits la nature; on n'ose dire ni bien ni mal, que de loin, à perte de vue; et alors on mérite le reproche que Phocion faisait à l'orateur Léosthène, que ses propos ressemblaient aux cyprès, *qui sont*, disait-il, *beaux et droits*, *mais qui ne portent aucun fruit.*

Il serait digne des hommes en place de répondre aux vils délateurs qui leur dénoncent les traits de blâme qui peuvent les regarder, ce qu'un roi philosophe (Archélaüs, roi de Macé-

doine), sur qui quelqu'un, de sa fenêtre, avait laissé tomber de l'eau, répondit à ses courtisans, qui l'excitaient à l'en punir : *Ce n'est pas sur moi qu'il a jeté de l'eau, mais sur celui qui passait.* Cela seul serait noble et juste; et ce serait alors que l'homme de lettres, avec la franchise et la sécurité de l'innocence, pourrait blâmer le vice et louer la vertu, sans que personne prît la satire pour un affront, ni l'éloge pour une insulte. *Voyez* SATIRE.

Quant aux *allusions* qu'on fait soi-même, en parlant ou en écrivant, c'est quelquefois ce qu'il y a de plus fin dans le langage et dans le style. Un soldat salue en espagnol le maréchal de Berwick. « Camarade, lui dit le maréchal, où as-tu « appris l'espagnol? » *A Almansa, mon Général.*

On parlait de généalogie devant M. de Catinat. « Pour moi, dit-il en souriant, je descends de Catilina. » *De Caton*, monseigneur, lui répondit quelqu'un. L'heureuse repartie !

A la représentation d'une pièce nouvelle, que protégeait le grand Condé, on faisait du bruit au parterre. Le prince qui était sur le théâtre, crut distinguer le cabaleur; et, le montrant du doigt, il dit : « Que l'on prenne cet homme-là. » Mais l'homme désigné se sauvant dans la foule : *On ne me prend point*, dit-il au prince : *je m'appelle Lérida.*

Un de nos ministres des finances ayant fait donner une déclaration qui alarmait le clergé,

l'abbé C..... était un de ceux qui s'en plaignaient le plus hautement. « Vous sonnez le tocsin, » lui dit le ministre. *En êtes-vous surpris*, répondit l'abbé, *quand vous mettez le feu par-tout?*

Catulus accusait de péculat, devant le peuple, un Romain appelé Philippe, lequel, l'interrompant, lui dit : « Tu aboies, Catulus. » *J'aboie*, répondit Catulus, *parce que je vois un voleur.* (Il faut savoir qu'en latin *catulus* veut dire, *un petit chien.*)

C'est un exemple ingénieux de cette justesse d'*allusion*, que le petit dialogue fait à l'installation du pape Urbain VIII, Barberin, dont les armoiries étaient des abeilles.

Gall. *Gallis mella dabunt, Hispanis spicula figent.*
Hisp. *Spicula si figant, emorientur apes.*
Ital. *Mella dabunt cunctis; nulli sua spicula figent :*
Spicula nam princeps figere nescit apum.

En voici une, qui, dans son espèce, est aussi rare qu'elle est plaisante. Des chasseurs affamés n'avaient à leur dîné que des cotelettes fort dures. *C'est ici*, dit l'un d'eux, *le combat des voraces contre les coriaces.*

Euripide, et, mieux que lui, Racine indique, par *allusion*, l'objet du délire de Phèdre : c'est un trait de génie.

Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière?

C'est par *allusion* qu'Ulysse, dans le 13[e] livre des Métamorphoses, reproche à Ajax d'avoir eu dans sa famille un banni pour le crime de fratricide.

...... Mihi Laërtes pater est; Arcetius, illi,
Jupiter, huic; neque in his quisquam damnatus et exul.

L'*allusion* est propre sur-tout à la comédie et à la satire. L'une des plus comiques est celle que fait le Misanthrope à la querelle qu'il vient d'avoir avec Oronte.

On n'a point à louer les vers de messieurs tels.

Mais de tous les poëtes, La Fontaine est celui qui fait le plus d'*allusions*. Je ne parle pas de cette *allusion* générale, des animaux à nous, qui est de l'essence de l'apologue, je parle de mille traits répandus dans ses *fables*, qui touchent plus expressément à quelque particularité de langage, de caractère, d'usage, de condition, de mœurs locales, d'opinion, d'érudition, etc.

Ratopolis était bloquée....
Thémis n'avait point travaillé,
De mémoire de singe, à fait plus embrouillé....
Don pourceau raisonnait en subtil personnage....
Certain renard *gascon*, d'autres disent *normand*....
Quand il eut *ruminé tout le cas dans sa tête*....
Le loup *en fait sa cour*, daube *au coucher du roi*,
Son camarade absent....
Le renard dit, branlant la tête.
Tels orphelins, seigneur, ne me font point pitié....

Faites-en *les feux* dès ce soir;
Et cependant viens recevoir
Le *baiser de paix* fraternelle....
Chacun fut de l'avis de *monsieur le doyen*....
Un lièvre, apercevant l'ombre de ses oreilles,
Craignit que quelque *inquisiteur*
N'allât *interpréter à cornes* leur longueur....
Miraud sur leur odeur *ayant philosophé*....
Le maître du logis en ordonne autrement....
J'ai passé les déserts; mais *nous n'y bûmes point*....
Je sais que *la vengeance*
Est un morceau de roi; car vous vivez en dieux....
Il leur apprit à leurs dépens,
Que l'on ne doit jamais avoir de confiance
En ceux qui sont *mangeurs de gens*....

Ces traits, dis-je, et une infinités d'autres, aussi fins et aussi rapides, réveillent en passant une multitude d'idées qui rendent le plaisir de cette lecture inépuisable; et c'est, dans les *fables* de La Fontaine, un genre d'agrément, dont Ésope et Phèdre n'avaient pas soupçonné que l'apologue fût susceptible.

Amateur. Ce serait une classe d'hommes précieuse aux arts et aux lettres, que celle qui, par un goût naturel, plus ou moins éclairé, mais sincère et juste, jouirait de leurs productions, s'intéresserait à leur gloire, et, selon ses divers moyens, encouragerait leurs travaux. C'est réellement ainsi qu'un petit nombre d'ames sensibles aiment les lettres et les arts, sans que la vanité

s'en mêle. Heureux l'écrivain qui peut avoir de pareils *amateurs* pour conseil et pour juges! Non-seulement ils l'éclairent sur les fautes qui lui échappent; mais, comme il les a sans cesse présents devant les yeux en écrivant, il en devient plus difficile et plus sévère envers lui-même; et le pressentiment de leur goût règle et détermine le sien. Despréaux avait pour amis le prince de Conti, le marquis de Tresmes, Bossuet, Bourdaloue, Arnauld, l'abbé de Châteauneuf, le président de Lamoignon, d'Aguesseau, depuis chancelier : ils étaient pour lui, ce qu'étaient pour Térence, Lélius et Scipion. Aussi Térence et Despréaux sont-ils les écrivains les moins négligés de leurs siècles. Le goût de Despréaux, formé à cette école, put former celui de Racine; et en lui apprenant à écrire pour le petit nombre, il lui apprit à écrire pour la postérité.

Mais la foule des *amateurs* est composée d'une espèce d'hommes qui, n'ayant par eux-mêmes ni qualités ni talents qui les distinguent, et voulant être distingués, s'attachent aux arts et aux lettres, comme le gui au chêne, ou le lierre à l'ormeau.

Cette espèce parasite n'apporte dans ce commerce que de la vanité, de fausses lumières, des prétentions ridicules, et des manœuvres souvent déshonorantes, toujours desolantes pour les lettres et pour les arts. Juges superficiels et tranchants, leur manie est de protéger; et comme

les grands talents sont communément accompagnés d'une certaine élévation d'ame, qui répugne aux protections vulgaires, qui les repousse, ou du moins les néglige, ces faux *amateurs* ne trouvent que dans l'extrême médiocrité, la complaisance, l'adulation, la bassesse qui leur convient : ils protègent donc ce qui se présente, n'ayant pas à choisir, et de là les brigues, les cabales, pour élever leurs esclaves au-dessus des hommes libres, qu'ils détestent, parce qu'ils en sont méprisés. Ils ne peuvent leur ôter la gloire, mais ils n'ont que trop souvent assez de crédit pour leur dérober tous les autres prix du talent.

C'est encore pis lorsqu'ils s'attachent à un homme de génie, pour se donner une existence et un reflet de considération : ils se constituent ses valets les plus bassement dévoués; ils se passionnent pour lui d'un fanatisme de commande, et d'un enthousiasme froidement outré; ils couvrent de ce zèle toutes leurs haines pour les autres talents; ils semblent les traîner aux pieds de leur idole ; et en feignant d'élever un grand homme, de qui leur culte est méprisé, ils croient mettre au-dessous d'eux tout ce qui est au-dessous de lui. Ils se permettent pour lui, à son insu et à sa honte, des manéges dont il n'a pas besoin, et dont il rougirait; ils croient devoir étouffer des rivaux qu'il n'a pas à craindre; ils lui attribuent la bassesse de leurs pensées et de leurs sentiments; sont pour lui envieux, four-

bes, méchants, et lâches; le rendent lui-même suspect d'être l'instigateur et le complice de leurs pratiques odieuses; et le déshonorent, s'il est possible, en affectant de le servir.

A l'égard des lettres, l'*amateur* s'appelle plus communément *connaisseur;* et malheur au siècle où cette engeance abonde! Ce sont les fléaux des talents et du goût; ils veulent avoir tout prévu, tout dirigé, tout inspiré, tout vu, revu et corrigé. Ennemis irréconciliables de qui néglige leur avis, et tyrans de qui les consulte, leurs décisions sont des lois qu'ils font un crime à l'écrivain de n'avoir pas religieusement observées. Tous les succès sont dus à leurs conseils, et tous les revers sont la peine de n'avoir pas voulu les croire. Mais en les écoutant on n'en est pas plus sûr de se les rendre favorables; et ce qu'ils ont approuvé la veille avec le plus d'enthousiasme, ils le condamnent le lendemain, si le public ne le goûte pas. *Le public a raison; ils ont pensé de même, ils ont prédit que cela déplairait; on n'a pas voulu les entendre.* Les plus adroits, lorsqu'ils sont consultés, gardent sur les endroits critiques un silence mystérieux, ou prononcent comme les oracles, en se ménageant, par l'ambiguité de leurs réponses, les deux envers d'une opinion qu'ils laissent flotter jusqu'à l'événement, afin de ne jamais se compromettre.

En fait de musique, de peinture, etc., l'*amateur* ne s'érige qu'en juge du talent, et ce n'est

là qu'un demi-mal; mais en fait de littérature, il croit rivaliser avec le talent même, et en est jaloux en secret. Il n'est pas possible de se croire peintre, musicien, statuaire, si on ne l'est pas: mais pourquoi l'*amateur* ne serait-il pas bel-esprit autant et plus que l'écrivain? S'il ne produit rien, ce n'est pas le talent, c'est la volonté qui lui manque; il aurait fait au moins ce qu'il a inspiré, s'il eût voulu s'en donner la peine.

De là ce sentiment d'envie contre les talents qui s'élèvent, et cette haine des vivants qui lui fait exalter les morts. « Qui plus que moi, vous dira-t-il, est passionné pour les lettres? Voyez avec quelle chaleur je me transporte d'admiration pour ces hommes de génie, qui, malheureusement, ne sont plus! » Ils ne sont plus; mais s'ils étaient encore ils auraient à ses yeux le tort de s'élever sans lui, de briller devant lui, de l'offusquer, de lui faire sentir une supériorité humiliante: autant de crimes pour la vanité.

Ainsi les prétendus amis des lettres ne sont rien moins, le plus souvent, que les amis de ceux qui les cultivent. Les vrais amis des talents sont ceux qui les jugent par sentiment et sans prétendre les juger; qui ne demandent qu'à jouir, qu'à être amusés, éclairés, ou agréablement émus; qui, sans connaître l'homme, s'en tiennent à l'ouvrage, en profitent s'il est utile, s'en amusent s'il est amusant, et n'ont point la cruelle et ridicule vanité d'être jaloux du bien qu'il leur fait, ou envieux du plaisir qu'il leur cause.

Plistarque, fils de Léonidas, apprenant qu'un homme connu pour être envieux et méchant, disait du bien de lui, répondit : *Il me croit donc mort?*

Le seul moyen pour les gens de lettres de capituler avec l'amour-propre de l'*amateur* à prétentions, serait donc de s'ensevelir, je veux dire, de vivre obscurs et retirés; en sorte que, dans le monde, il ne rencontrât que leurs livres, et qu'il n'eût jamais avec leur personne ni débats d'opinions, ni assaut de raison, de goût et de lumières, ni aucune espèce de rivalité à soutenir; alors sa vanité n'ayant rien à démêler avec eux face-à-face, il leur pardonnerait peut-être une existence idéale qui ne lui ferait plus d'ombrage. Mais s'il les trouve dans le monde; s'il les y voit estimés, applaudis; s'ils lui enlèvent l'attention; si leur esprit a quelquefois le malheur d'éclipser le sien; s'ils ont sur-tout un caractère qui ne se plie pas assez aux complaisances, aux déférences, aux adulations qu'il exige, ils sont perdus dans son opinion; ils peuvent compter sur sa haine; il les dénonce comme des hommes d'une présomption, d'un orgueil, d'une arrogance insupportable, comme des hommes qu'on ne peut trop rabaisser et humilier. Il les a soupçonnés de croire valoir mieux que lui; c'est assez; il affirmera qu'ils n'estiment rien tant qu'eux-mêmes; que, du côté des rangs et des conditions, ils n'admettent à leur égard nulle espèce d'inégalité,

et que, du côté des talents, ils pensent avoir surpassé tout ce qu'il y a de plus illustre. Sur ces deux points, il leur attribue toutes les sottises qu'il imagine; et il a bien de quoi en être libéral.

Je ne serais donc pas surpris que, dans un siècle où les gens de lettres se seraient trop répandus, et où cette espèce d'envieux secrets, et honteux de l'être, se serait trop multipliée, ce fût la principale cause de l'animosité qu'un certain monde aurait conçue contre les talents littéraires, et de la protection clandestine et sourde que l'on accorderait à leurs plus insolents et plus vils détracteurs.

Aménité. C'est, dans le caractère, dans les mœurs, ou dans le langage, une douceur accompagnée de politesse et de grâce. L'*aménité* prévient, elle attire, elle engage, elle fait souhaiter de vivre avec celui qui en est doué.

Un peuple sauvage peut avoir de la douceur; mais l'*aménité* n'appartient qu'à un peuple civilisé.

La société des hommes entre eux, et sans les femmes, aurait trop de rudesse; ce sont elles qui, par l'émulation d'agréments qu'elles leur inspirent, leur donnent de l'*aménité*.

Aménité se dit aussi, et dans le même sens, du style d'un écrivain; et cette qualité convient particulièrement au familier noble et aux ouvra-

ges de sentiment. Le style d'Ovide, celui d'Anacréon, celui de Fontenelle est plein d'*aménité*. On peut aussi le dire du style héroïque; et c'est une des qualités de la prose de *Télémaque*.

Un modèle d'*aménité*, chez les anciens, ce sont les dialogues de Cicéron sur l'orateur. Il n'y eut jamais d'entretien littéraire plus animé; il n'y en eut jamais de plus doux; c'est à-la-fois un monument d'éloquence et d'urbanité. Qui peut, en lisant ces dialogues, ne pas sentir un désir très-vif d'être sous ce platane, sous ce portique de Tusculum, où les plus éloquents des Romains s'expliquent sur leur art, chacun avec une modestie aimable en parlant d'eux-mêmes, et avec une estime sentie et motivée, quelquefois avec un enthousiasme sincère, quand ils parlent de leurs rivaux? Par-tout de la chaleur, par-tout de la lumière. C'est enfin, ce qui est si rare, de la contrariété sans aigreur et sans amertume, de la politesse sans fard, de la louange sans fadeur. Que n'avons-nous sur l'art du théâtre un pareil entretien entre Corneille, Molière, et Racine, composé par Voltaire! cet ouvrage apprendrait aux jeunes gens à travailler, et à disputer.

AMPLIFICATION. Manière de s'exprimer qui agrandit les objets ou qui les diminue. Cette définition d'Isocrate a été contestée, et on la croit désavouée par Cicéron; mais on se trompe; c'est

dans ce même sens que Cicéron nous dit que *l'amplification* est le triomphe de l'éloquence. *Summa autem laus eloquentiæ amplificare rem ornando : quod valet non solum ad augendum aliquid et tollendum altiùs dicendo, sed etiam ad extenuandum atque abjiciendum.* De orat. l. 3. (1).

Et quoiqu'Aristote distingue ces deux effets de l'éloquence, il les met de pair à côté l'un de l'autre, comme un seul et même secret de l'art. Mais cet art-là serait, dit-on, celui d'un sophiste ou d'un déclamateur. Colonia, dans sa *Rhétorique*, a fait cette observation, et on l'a répétée.

Pour y répondre, observons d'abord qu'*agrandir* n'est pas tout-à-fait synonyme d'*exagérer*. Le développement d'une idée, ou son accroissement par une aggrégation d'idées incidentes, une comparaison qui la fortifie, un contraste qui la rend plus saillante, une gradation qui l'élève; tout cela, dis-je, l'agrandit, sans en exagérer l'objet. Alors *amplifier* n'est pas donner aux choses une grandeur fictive, mais toute leur grandeur réelle. On peut de même, par la diminution, ne les réduire qu'à leur valeur. L'un et l'autre sera sensible dans une fable de La Fontaine.

---

(1) « Le grand mérite de l'éloquence est d'amplifier les choses en les ornant; et cet art d'agrandir un objet et de l'élever au-dessus de lui-même, sert aussi à le diminuer et à le rabaisser. »

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le Ciel, en sa fureur,
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peste, etc.

C'est là ce qu'on appelle *amplifier* pour *agrandir*.

L'âne vint à son tour, et dit : J'ai souvenance
Qu'en un pré de moines passant,
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense,
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.

C'est là ce qu'on appelle diminuer en amplifiant; et par ces deux exemples, on voit que *l'amplification* est si bien compatible avec la vérité, avec la sincérité même, qu'elle se trouve dans le récit le plus simple et le plus naïf.

Observons de plus que, lorsque c'est l'enthousiasme ou la passion qui exagère, comme fait l'indignation, l'admiration, la douleur, l'*amplification* est encore sincère, quoiqu'elle excède la vérité; car l'orateur s'exprime comme il sent; et si le sentiment qui l'anime est louable, son éloquence est sans reproche. Il n'est pas obligé d'être calme, impassible, et modéré comme le juge; c'est à celui-ci à réduire l'*amplification* aux termes de la vérité.

Observons enfin, que lors même que de propos délibéré l'orateur grossit ou atténue, relève ou rabaisse l'objet de l'*amplification*, comme fait

Cicéron pour aggraver le crime de Verrès : *Facinus est vincire civem romanum; propè parricidium necare; quid dicam, in crucem tollere* (1)? ou pour laver Milon et ses esclaves du meurtre de Clodius : *Fecerunt id servi Milonis, neque imperante, neque sciente, neque præsente domino, quod suos quisque servos in tali re voluisset* (2); observons, dis-je, qu'alors même, si l'on garde la vraisemblance, on manquera aux règles de la bonne foi, mais non à celles de l'éloquence; et sans parler des avocats modernes, il faut avouer que c'était là toute la religion des anciens; le succès, le gain de leur cause, et le salut de leur client. *Voyez* ORATEUR et BARREAU.

Le grand vice de l'*amplification*, du côté de l'art, c'est d'en dire plus que l'orateur n'en peut lui-même penser et croire. En perdant jusqu'à l'apparence de la sincérité, il perd l'estime de ses juges, souvent même, comme Longin l'observe, il les blesse et les indispose; car ils prennent son impudence pour une marque de mépris.

Réduisons-nous donc à distinguer deux sortes d'*amplification* : l'une déclamatoire et mauvaise, qui outrepasse visiblement les bornes de la vé-

---

(1) « C'est un crime que de charger de fers un citoyen romain; c'est presque un parricide que de le mettre à mort : qu'est-ce donc que de le mettre en croix? »

(2) « Les esclaves de Milon firent, sans l'ordre de leur maître, à son insu, en son absence, ce que chacun aurait voulu qu'en pareille rencontre eussent fait ses esclaves. »

rité; l'autre qui se renferme dans celles de la vraisemblance, et qui est la seule oratoire. *Voyez* VÉRITÉ RELATIVE, HYPERBOLE.

Ainsi, pour l'orateur, amplifier, ce n'est qu'exposer amplement la vérité, ou ce qui lui ressemble; soit pour frapper plus vivement l'esprit ou l'ame de l'auditeur d'une impression qui nous est favorable; soit pour y affaiblir, ou pour en effacer une impression qui nous est contraire.

« En divisant une chose, dit Aristote, on l'agrandit par le seul développement de ses parties (et il le dit encore des circonstances qui la distinguent). « Plus une action est difficile et rare, plus elle est grande. Comme si quelqu'un a exécuté une entreprise au-dessus de ses forces, au-dessus de son âge, au-dessus de ses pareils, seul, ou le premier, ou avec peu de secours, et surtout s'il a fait ce qu'il y avait de plus important, et s'il l'a fait souvent de même. » Voilà des formules d'*amplification* que la vérité même avoue.

C'était là le grand art des anciens orateurs; et ils en convenaient eux-mêmes : *Summa laus eloquentiæ amplificare rem ornando* (De orat. l. 3.) C'était là qu'ils se permettaient les expressions les plus hardies, et presque celles des poëtes : *Verba propè poëtarum.* (De orat. l. 1.) C'était à ce grand caractère que l'homme éloquent se distinguait de l'homme simplement disert (1).

---

(1) *Disertum, qui posset satis acutè ac dilucidè, apud me-*

C'était par cette plénitude, par cette abondance de pensées et d'expressions, que le style de l'orateur s'élevait au-dessus du style *subtil, aigu,* mais *effilé, mince, concis, aride, exténué,* des philosophes. C'était enfin par-là que l'éloquence différait de cette *plaidoirie aigre et litigieuse*, dont le langage était *trivial, sec, et pauvre*, tandis que celui de l'éloquence était enrichi d'une foule de connaissances, et d'une affluence de choses pareille à l'abondance qu'on faisait arriver des extrémités de l'empire, pour nourrir le peuple romain (1).

Telles étaient, pour l'éloquence grecque et romaine, les sources de l'*amplification.* C'était à des hommes à qui les monuments de l'antiquité, ses exemples, ses mœurs, ses lois, ses usages étaient connus; à qui l'histoire de leurs ancêtres était présente à la pensée; qui sortaient des écoles de la philosophie, pleins des idées les plus profondes de morale et de politique, analysées, dis-

---

diocres homines, ex communi quâdam hominum opinione dicere; eloquentem verò, qui mirabiliùs et magnificentiùs augere posset atque ornare quæ vellet, omnesque omnium rerum quæ ad dicendum pertinerent fontes animo ac memoriâ contineret. (De Orat. l. 1.)

(1) *Instrumentum hoc forense litigiosum, acre, tractum ex vulgi opinionibus, exiguum sanè atque mendicum est... Apparatu nobis opus est, et rebus exquisitis undique et collectis, accersitis, comparatis, ut tibi, Cæsar, faciendum est ad annum.* (De Orat. l. 3.)

cutées, agitées dans tous les sens; qui s'étaient nourris de la lecture, non-seulement des orateurs célèbres, mais des poëtes éloquents; qui avaient traduit, commenté de mémoire ou par écrit, dans leur jeunesse, les plus beaux modèles de l'élocution ou oratoire ou poétique; c'était à de tels hommes, dis-je, que l'art d'étendre, d'agrandir, d'élever les idées, devenait comme naturel. Ils l'employaient dans l'exorde pour se concilier les esprits; dans l'exposition et la preuve, pour fortifier leurs moyens et affaiblir ceux de l'adversaire; dans la narration, pour la rendre intéressante et persuasive à leur avantage; dans la définition, pour la graver plus avant dans l'esprit des juges, et la soustraire à la discussion d'une logique rigoureuse : *Etenim definitio, primùm reprehenso verbo uno, aut addito, aut dempto, sæpe extorquetur è manibus* (1). De orat. l. 2. Ils l'employaient sur-tout quand il s'agissait d'émouvoir. *Eæque causæ sunt ad augendum et ad ornandum gravissimæ atque plenissimæ, quæ plurimos exitus dant.... ut.... animorum impetus... aut impellantur aut reflectantur* (2) De orat. l. 2.

(1) « Car il ne faut souvent que reprendre un mot dans la définition, ou en ajouter, ou en retrancher un, pour nous arracher cette arme de la main. »

(2) « Les causes dans lesquelles l'art d'agrandir et d'orner trouve le plus de gravité et de plénitude, sont celles qui présentent le plus d'événements propres à exciter les passions ou à les réprimer. »

Et pour la louange et le blâme, ils la regardaient comme le don suprême, le talent propre de l'orateur : *Nihil est enim ad exagerandam et amplificandam orationem accommodatiùs, quam utrumque horum (laudandi et vituperandi) cumulatissimè facere posse* (1). De orat. l. 2.

Or qu'on me dise comment cet art, le triomphe de l'éloquence, *una laus et propria oratoris maxima*, peut être à la portée des écoliers de nos colléges. Qu'on me dise quels sont les faits, quelle est l'espèce de questions politiques ou morales dont un rhétoricien soit assez pleinement instruit pour l'amplifier de lui-même par l'accumulation des circonstances, des accidents, des conséquences, des exemples, des causes, des effets, des ressemblances, des contrastes; par les comparaisons et les gradations du plus au moins, du moins au plus; par l'énumération des parties, et par ces développements de qualités et de rapports que les rhéteurs ont appelé *un amas* de définitions.

La bonne manière, je crois, d'exercer à l'*amplication* les disciples de l'éloquence, c'est d'abord de leur en faire lire les modèles à haute voix, et de les laisser, après la lecture, se retracer de souvenir, par écrit, dans une autre langue,

(1) « Rien n'est si favorable à l'*amplification* que ces deux genres d'éloquence, la louange et le blâme, lorsqu'on est en état d'en accumuler les moyens. »

ce qu'ils en auront retenu. Que si l'on veut, sur un sujet donné, qu'ils composent d'après eux-mêmes, au moins faut-il les y avoir préparés par des études préliminaires et relatives au sujet.

Mais avant que d'en venir là, et tandis qu'ils seront encore attachés au modèle, qu'on prenne soin de le choisir; qu'on se souvienne qu'il s'agit de la partie la plus développée, la plus majestueuse de l'éloquence; et qu'on n'en donne pas pour exemple un mot de Sénèque, ou une épigramme de Martial.

Est-ce une *amplification* que ce vers de Virgile où il peint en deux mots les chevaux de Turnus?

Qui candore nives anteirent, cursibus auras (1).

En est-ce une que cette métaphore prise des flots pour exprimer le trouble du cœur de Didon?

Magnoque irarum fluctuat æstu (2).

Quoi qu'en dise Quintilien, ce n'est point, dans Homère, amplifier l'idée de la force de ses héros, que d'exagérer le poids de leurs armes; ce n'est point amplifier l'idée de la beauté d'Hélène, que de faire changer, à sa vue, l'indignation des vieillards troyens en une tendre admiration. Cette

(1) « Qui surpassaient la neige en blancheur, et les vents en vîtesse. »

(2) « Son cœur est agite du grand orage de sa colère. »

manière d'agrandir est une hyperbole passagère; l'*amplification* demande un développement orné.

Une *amplification* poétique est cette peinture sublime de l'état de Didon, lorsqu'elle a résolu sa mort :

At trepida, et cœptis immanibus effera Dido,
Sanguineam volvens aciem, maculisque trementes
Interfusa genas, et pallida morte futurâ,
Interiora domûs irrumpit limina, et altos
Conscendit furibunda rogos, ensemque recludit
Dardanium, non hos quæsitum munus in usus (1).

Une *amplification* poétique, dans Homère, est cette circonstance ajoutée à l'ébranlement de la terre sous le trident de Neptune.

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie :
Pluton sort de son trône; il pâlit; il s'écrie;
Il a peur que ce dieu, dans cet affreux séjour,
D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour.

Une *amplification* oratoire, c'est l'éloge de César, dans la harangue pour Marcellus, et dans cet éloge, la comparaison de la gloire de vaincre avec celle de pardonner.

Une *amplification* bien plus sublime encore

---

(1) « Didon tremblante, et l'esprit troublé de son effroyable dessein, roulant des yeux rougis de sang, tout le visage frémissant et semé de taches livides, et portant sur le front la pâleur de sa mort prochaine, sort égarée de son palais, monte sur le bûcher, tire l'épée du Troyen, cette épée dont elle-même lui avait fait don pour un tout autre usage. »

dans l'oraison pour Ligarius, c'est l'éloge de la clémence.

Mais en nous occupant de l'*amplification* qui agrandit, n'oublions pas celle qui diminue. Écoutons Phèdre excusant le crime de son amour pour Hippolyte.

Toi-même, en ton esprit rappelle le passé.
C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé :
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.
J'ai langui, j'ai séché dans les feux, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.

Écoutons Cicéron diminuant le tort du jeune Cœlius, d'avoir fréquenté une femme perdue; non pas en alléguant, comme le dit Quintilien, qu'il n'a fait que *la saluer un peu trop familièrement;* car ce n'est point là sa défense, et Quintilien s'est trompé; mais en avouant sans détour la liaison la plus intime de Cœlius avec Clodia, et en attribuant aux mœurs du temps ce dérèglement d'un jeune homme. « Romains, dit-il, la sévérité des mœurs de nos ancêtres n'existe plus que dans les livres : les livres mêmes où elle est décrite ont vieilli et sont oubliés. Tous les sages n'ont pas regardé comme incompatibles la dignité et la volupté. La nature a des attraits

auxquels la vertu même résiste difficilement; elle présente à la jeunesse des sentiers si glissants, qu'il est bien difficile de n'y pas faire quelque chûte. Ne regardons plus cette ancienne route de la sagesse, si peu fréquentée aujourd'hui, qu'elle est remplie de buissons. Accordons quelque chose à l'âge. Que la jeunesse ait quelque licence. Ne refusons pas tout à ses plaisirs; que cette exacte et droite raison ne domine pas toujours; que l'ardeur du désir, que la volupté quelquefois en triomphe. Qu'un jeune homme se dispense d'avoir de la pudeur, pourvu qu'il revienne de temps en temps à ses affaires domestiques, à celles du public, à celles de l'État. Après tout, il s'est vu de notre temps, et du temps de nos pères, et du temps même de nos aïeux, nombre de très-grands hommes, de très-illustres citoyens, qui, après avoir passé la jeunesse la plus brûlante du feu des passions, ont montré, dans un âge plus mûr et plus solide, les plus éclatantes vertus. »

C'est une chose assez étrange que d'entendre Cicéron faire l'apologie du libertinage; mais au barreau tout moyen était bon, pourvu qu'il fût bon à la cause.

L'*amplification* est l'ame de l'éloquence de Cicéron, moins serrée, moins énergique, mais plus somptueusement ornée que celle de Démosthène. Cependant, après les exemples de l'orateur romain dans l'art d'amplifier; après ses péroraisons

pour Muréna, pour Ligarius, pour Milon, et toutes celles où il déploie une éloquence pathétique; après celle pour Sextius, où, de la condition d'un homme de bien dans les grandes places, il fait une *amplification* si affligeante et malheureusement si ressemblante à la vérité; après ces accusations contre Verrès, où l'on voit le crime renchérir sur le crime : *Non enim furem, sed raptorem; non adulterum, sed expugnatorem pudicitiæ; non sacrilegum, sed hostem sacrorum religionumque; non sicarium, sed crudelissimum carnificem civium sociorumque in vestrum judicium adducimus* (1); après ces invectives amplifiées contre Catilina, contre Pison, contre Antoine; après tous ces modèles d'*amplification*, et tant d'autres dont l'orateur romain abonde, on en peut voir encore dans Démosthène de belles et grandes leçons.

L'éloquence de celui-ci, presque toute adonnée aux affaires publiques, est plus austère et moins variée; mais il ne laisse pas d'y employer à-propos cet art d'orner et d'agrandir. On peut le voir dans ce plaidoyer où, se disculpant du

---

(1) « Ce n'est pas un voleur, c'est un déprédateur; ce n'est pas un adultère, c'est le persécuteur de la pudicité; ce n'est pas un sacrilége, c'est l'ennemi déclaré de la religion et des autels; ce n'est pas un assassin, c'est le bourreau le plus cruel de nos citoyens et de nos alliés, que nous amenons devant vous. »

malheur de la bataille de Chéronée et du conseil qu'il avait donné de faire la guerre à Philippe, il jure (non pour engager les Athéniens à la renouveler encore, comme l'a cru Longin; car Philippe était mort, et Alexandre avait soumis l'Asie; mais, comme je l'ai dit, pour se justifier d'avoir conseillé cette guerre; il jure par les mânes des grands hommes qui, pour la défense de la liberté, sont morts dans les batailles de Marathon, de Platée, de Salamine et d'Artémise, et qui reposent dans les tombeaux publics; il jure, dis-je, qu'en se dévouant pour le salut du reste de la Grèce, les Athéniens n'ont point failli, et n'ont fait que suivre en cela les exemples de leurs ancêtres.

C'est là qu'après avoir justifié et ses conseils dans la tribune, et sa conduite dans les affaires, Démosthène termine ainsi son éloquente apologie : « Après cela, vous me demandez, Eschine, pour quelles vertus je prétends qu'on me décerne des couronnes. Moi, sans hésiter, je réponds : Parce qu'au milieu de nos magistrats et de nos orateurs, que Philippe et Alexandre ont universellement corrompus, à commencer par vous, je suis le seul que ni conjonctures délicates, ni paroles engageantes, ni promesses magnifiques, ni espérance, ni crainte, ni faveur, ni rien au monde, n'a jamais pu pousser ni induire à rien relâcher de ce que je croyais favorable aux droits et aux intérêts de la patrie; parce qu'autant de fois que

j'exposai mon avis, ce ne fut jamais comme vous, en mercenaire, qui, semblable à une balance, penche du côté qui reçoit le plus; mais qu'éternellement un esprit droit, juste et incorruptible dirigea toutes mes démarches; parce qu'enfin, appelé plus qu'aucun homme de mon temps aux premiers emplois, je les exerçai tous avec une religion scrupuleuse et une parfaite intégrité : c'est pour cela que je demande qu'on me décerne des couronnes. »

La manière dont Démosthène agrandit les objets ne tient jamais à l'imagination; elle consiste à donner à ses raisonnements de l'ampleur, de la force et de la dignité. Il étend moins qu'il n'approfondit; il grave au lieu de peindre; et, pour changer d'image, il déploie ses bras avec moins de grâce, mais il les serre avec une vigueur plus nerveuse que Cicéron.

Parmi les orateurs modernes (j'entends parmi les orateurs chrétiens), les *amplifications* ne sont que trop fréquentes; mais dans le nombre, il en est d'admirables; il s'agit de faire un bon choix. Celles de Bourdaloue, comme celles de Démosthène, sont des raisonnements appuyés et fortifiés; celles de Massillon, des développements de pensée, des effusions de sentiment : l'un et l'autre sont des modèles.

C'est dans les oraisons funèbres que l'*amplification* a le plus de luxe et de pompe. Dans Fléchier, l'exorde de Turenne; dans Bossuet, les

révolutions de la fortune d'Henriette, l'éloge de Condé, et cent autres morceaux, sont des chefs-d'œuvre de ce genre. De tous nos orateurs, Bossuet est celui qui a le mieux connu l'art d'agrandir : c'était le sceau de son génie.

Mais dans cet art, les poëtes, sur-tout, sont de grands maîtres d'éloquence : et qui enseignera mieux à donner de la grandeur et de la majesté à un sujet que l'exposition de Brutus?

Destructeurs des tyrans, vous qui n'avez pour rois
Que les dieux de Numa, vos vertus et nos lois;
Enfin notre ennemi commence à nous connaître.
Ce superbe Toscan qui nous parlait en maître,
Porsenna, de Tarquin ce formidable appui,
Ce tyran, protecteur d'un tyran comme lui,
Qui couvre de son camp les rivages du Tibre,
Respecte le sénat et craint un peuple libre, etc.

Qui enseignera mieux à amplifier une action que la harangue de Cinna à ses conjurés?

Je leur fais le tableau de ces tristes batailles,
Où Rome, par ses mains, déchirait ses entrailles,
Où l'aigle abattait l'aigle, etc.

Qui enseignera mieux à aggraver le malheur par l'accumulation des circonstances, que le monologue de Camille, terminé par ce mouvement d'indignation si sublime et si déchirant?

Mais ce n'est rien encore auprès de ce qui reste.
On demande ma joie en un jour si funeste;
Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur,

Et baiser une main qui me perce le cœur !
En un sujet de pleurs si grand, si légitime,
Se plaindre est une honte, et soupirer un crime.
Leur brutale vertu veut qu'on s'estime heureux ;
Et si l'on n'est barbare, on n'est point généreux.

Qui enseignera mieux enfin que Phèdre, dans sa jalousie, à tirer des contrastes tout ce qui peut contribuer à rendre une situation plus cruelle et plus accablante ?

OEnone, qui l'eût cru ? j'avais une rivale.
..... Hippolyte aime, et je n'en puis douter.
Ce farouche ennemi, qu'on ne pouvait dompter,
Qu'offensait le respect, qu'importunait la plainte,
Ce tigre, que jamais je n'abordai sans crainte,
Soumis, apprivoisé, reconnaît un vainqueur :
Aricie a trouvé le chemin de son cœur.....
Hélas ! ils se voyaient avec pleine licence ;
Le Ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence,
Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux,
Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux :
Et moi, triste rebut de la nature entière,
Je me cachais au jour, je fuyais la lumière.
La mort est le seul dieu que j'osais implorer.
J'attendais le moment où j'allais expirer :
Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvée,
Encor dans mon malheur de trop près observée,
Je n'osais dans mes pleurs me noyer à loisir,
Je goûtais en tremblant ce funeste plaisir ;
Et sous un front serein déguisant mes alarmes,
Il fallait bien souvent me priver de mes larmes.

Celui de tous les poëtes qui a le plus agrandi les objets, Homère, abuse quelquefois de cette

liberté accordée au génie; mais dans le 9e livre de *l'Iliade*, on trouvera deux des plus beaux modèles de l'*amplification* oratoire que nous offre l'antiquité; je parle du *discours* d'Ulysse et de la *réponse* d'Achille.

Virgile, plus sage qu'Homère, plus continuellement, plus vraiment éloquent, est parmi les anciens, pour l'*amplification*, ce que Racine est parmi nous : ce sont là les livres classiques d'un jeune homme qui aspire à la haute éloquence. J'y joins le théâtre de Voltaire, jusqu'à *Tancrède* inclusivement; et dans le cabinet du jeune élève, je les place tous trois auprès de Démosthène, de Cicéron, de Massillon et de Bossuet.

C'est là, bien mieux que dans les formules des rhéteurs, qu'il verra de combien de manières l'*amplification* se varie; ou plutôt que, dans la nature, les formes et les sources en sont inépuisables, et, comme dit Longin, divisibles à l'infini.

Mais parmi ces espèces, il n'y en a aucune qui soit *amplification* de mots.

Colonia donne pour telle cette apostrophe, la plus vive, la plus éloquente peut-être qui soit dans Cicéron : « Et toi, Tubéron, que faisais-tu de cette épée nue à la bataille de Pharsale? quel était le flanc que cherchait la pointe de ce fer? à quel dessein avais-tu pris les armes? où tendaient ta pensée, tes yeux, ta main, l'ardeur qui t'animait? quel était l'objet et le but de tes désirs et de tes vœux? »

Cicéron parlait devant César; il lui peignait l'accusateur de Ligarius; il le lui faisait voir tout occupé lui-même à le chercher dans la mêlée, à lui plonger l'épée dans le sein; et le rhéteur appelle cela une *amplification* de mots! Sans doute, *gladius*, *mucro*, *arma*; *sensus*, *mens*, *animus*; *cupiebas*, *optabas*, sont des mots synonymes; mais comment ce rhéteur n'a-t-il pas vu que des synonymes gradués par leur emploi dans l'expression redoublent la force de la pensée, et que cette gradation ne fait qu'exprimer celle de l'idée et du sentiment?

Lorsque Longin a défini l'*amplification* un accroissement de paroles, il y a donc compris la pensée : l'*amplification*, sans cela, ne serait rien que de l'enflure. Mais quoi qu'il en soit de la définition de Longin, celle de Cicéron est expresse et non équivoque : *Vehementius quoddam dicendi genus, quo rei vel dignitatem et amplitudinem, vel indignitatem et atrocitatem, pondere verborum et enumeratione circumstantiarum demonstramus* (1). Il ajoute, qu'en amplifiant, il faut éviter les petits détails : *Nihil tenuiter enucleandum*; et sur-tout les paroles vides : *vitandas vacuas voces, et inanem verborum sonitum.*

---

(1) « C'est un genre de discours plus véhément, dans lequel, par la force des paroles et l'énumération des circonstances, nous démontrons ou la dignité et la grandeur d'une action, ou son indignité et son atrocité. »

La première règle de l'*amplification* sera donc que le sujet en soit digne. « Il n'y a point de figure plus excellente, nous dit Longin, que celle qui est tout-à-fait cachée, et lorsqu'on ne reconnaît point que c'est une figure. » Tel est le naturel de l'*amplification*, lorsque le sujet la soutient. Si elle est déplacée, elle est froide; si elle est démesurée, elle est ridicule ou choquante. C'est, comme disait Sophocle, *ouvrir une grande bouche pour souffler dans un chalumeau.*

La seconde règle, c'est que le fait ou le fond de l'idée soit solidement établi; car l'*amplification*, qui porte à faux, n'est qu'une déclamation vaine : il y en a beaucoup de ce nombre.

La troisième règle est que l'*amplification* se lie à la preuve, et y ajoute. L'art d'embellir un discours sérieux est le même que l'art d'orner un édifice : c'est de rendre l'utile et le nécessaire agréables, et de faire servir la décoration à la solidité. *Columnæ, et templa et porticus sustinent; tamen habent non plus utilitatis quàm dignitatis. Capitolii fastigium istud, et cæterarum ædium, non venustas sed necessitas ipsa fabricata est* (1). De orat. l. 3. Tout le reste est déclamation.

---

(1) « Les colonnes soutiennent les temples et les portiques, et cependant elles n'ont pas moins de dignité que d'utilité. Ce beau faîte du Capitole, ainsi que de tant d'autres édifices, ce n'est pas la magnificence qui l'a construit, c'est la nécessité. »

Quand on dit tout ce qu'on doit dire, on n'amplifie pas, dit Voltaire; et après avoir cité ces beaux vers de Virgile :

> *Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem*
> *Corpora*, etc.

Il ajoute : « Si la longue description du règne du sommeil dans toute la nature ne faisait pas un contraste admirable avec la cruelle inquiétude de Didon, ce morceau ne serait qu'une *amplification* puérile : c'est le mot *at non infelix animi Phœnissa*, qui en fait le charme. »

Rien n'est plus vrai; mais cela prouve que l'*amplification* est un défaut lorsqu'elle est sans objet, et une beauté lorsqu'elle est bien placée. *Quand on dit tout ce qu'on doit dire*, on dit plus que l'idée vague ou précise ne dirait elle-même; et la présenter aux esprits avec tous les traits qui peuvent l'agrandir, l'élever, la rendre plus sensible et plus intéressante, c'est ce qu'on appelle amplifier. Ce beau rôle de Phèdre, que Voltaire donne pour exemple, n'est lui-même qu'une éloquente *amplification* de ces mots : *J'aime, je suis coupable, je le suis malgré moi : j'aime; et ma rivale est aimée.*

Quant aux défauts qu'on observera dans ce genre de composition, de la part des jeunes élèves, les principaux seront la stérilité, la futilité, la timidité, la surabondance, et l'audace.

La stérilité est affligeante; mais il n'en faut pas désespérer. La culture et l'étude peuvent en être

le remède. On prend trop souvent pour un manque d'esprit, ce qui n'est qu'un manque d'idées.

La futilité est bien pire; car celui qui attache de l'importance à des minuties, qui amplifie des bagatelles, qui veut faire valoir des riens, a rarement le sens droit, l'esprit juste, et le talent de la vraie éloquence.

La timidité n'est souvent, dans un jeune homme heureusement doué, que le sentiment trop vif de sa faiblesse ou des difficultés de l'art : il faut estimer en lui cette défiance modeste, l'en louer, et l'en corriger.

La surabondance est un excès qu'Antoine aimait dans ses disciples. *Volo se efferat in adolescente fœcunditas.* Mais il voulait aussi qu'on modérât cette première végétation, comme celle des blés naissants, lorsque l'herbe en est trop épaisse. *In summâ ubertate inest luxuries quædam, quæ stylo depascenda est.*

Il faut aussi, dans un jeune homme, réprimer l'emportement de l'expression comme celui de la pensée; et, soit avec une imagination trop fougueuse, soit avec un esprit trop craintif et trop lent, imiter Isocrate, qui employait, disait-il, selon le génie de ses élèves, ou la bride, ou les éperons : *Alterum enim exsultantem verborum audaciâ reprimebat; alterum cunctantem et quasi verecundantem excitabat* (1).

(1) « Dans l'un, il réprimait l'audace des paroles; dans l'autre, il excitait l'irrésolution et la timidité. »

« Le genre d'éloquence auquel l'*amplification* convient le mieux, dit Aristote, c'est le genre démonstratif; mais elle doit porter sur des faits reconnus, de façon qu'il ne reste plus qu'à les orner et à les agrandir. »

AMPOULÉ. Le *projicit ampullas* d'Horace semble avoir donné lieu à cette expression figurée. On appelle un style, un vers, un discours *ampoulé*, celui où l'on emploie de grands mots à exprimer de petites choses; où la force de l'expression se déploie mal-à-propos; où la parole excède la pensée, exagère le sentiment.

Il n'est point d'expressions dont l'énergie ou l'élévation ne trouve sa place dans le style : mais il faut que la grandeur de l'objet y réponde; et de la justesse de ce rapport, dépend la justesse de l'expression. Qu'un autre que Phèdre pensât que son amour pût faire rougir le soleil, ce serait du style *ampoulé*. Mais après ces vers :

> Noble et brillant auteur d'une illustre famille,
> Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille;

il est tout simple et tout naturel que la fille de Pasiphaé ajoute :

> Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois.

Il n'est pas moins naturel que la fille de Minos, juge des morts, se représente son père épou-

vanté du crime de sa fille incestueuse, et laissant tomber, en la voyant, l'urne terrible de ses mains :

Misérable! et je vis! et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue!
J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux :
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémira son ombre épouvantée
Lorsqu'il verra sa fille, à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!
Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible.

De même, après le festin d'Atrée, père d'Agamemnon, qui fit reculer le soleil, il n'y a aucune exagération à supposer que Clytemnestre, pour un crime qui lui paraît semblable, dise au soleil :

Recule. Ils t'ont appris ce funeste chemin.

L'art d'élever naturellement le style à ce degré de force, consiste à y disposer les esprits par des idées qui autorisent la hauteur de l'expression.

Le *Moi* de la *Médée* de Corneille est sublime, parce qu'il est dans la bouche d'une magicienne fameuse : sans cela il serait extravagant et ridicule.

De même il n'appartient qu'à la Gorgone de dire :

Les traits que Jupiter lance du haut des cieux,
N'ont rien de plus terrible
Qu'un regard de mes yeux.

De même ce vers dans la bouche d'Octave,

Je suis maître de moi, comme de l'univers.

n'est qu'une expression noble et simple.

De même après ces vers,

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles,
Que ses proscriptions comblent de funérailles;

Sertorius peut ajouter :

Et comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis,
Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

Dans une tragédie de *Warwick*, l'auteur crut imiter Corneille en disant,

Transportons l'Angleterre au milieu de la France;

mais le parterre s'écria, en faisant un vide : *Place à l'Angleterre.*

Le style *ampoulé* n'est donc jamais qu'un style élevé outre mesure.

On a dit, *des plaines de sang*, *des montagnes de morts*; et lorsque ces expressions ont été placées, elles ont été justes. Qui jamais a reproché de l'enflure à ces deux vers de la *Henriade?*

Et des fleuves français les eaux ensanglantées,
Ne portaient que des morts aux mers épouvantées.

Longin, dans son *Traité du Sublime*, cite comme une expression *ampoulée : Vomir contre le ciel*; mais si l'on dit de Typhoé, qu'il a vomi contre le ciel

Les restes enflammés de sa rage mourante.

l'expression est naturelle.

Dans la tragédie de *Théophile*, Pyrame, croyant qu'un lion a dévoré Thisbé, s'adresse à ce lion, et lui dit :

Toi, son vivant cercueil, reviens me dévorer.
Cruel lion, reviens ; je te veux adorer.
S'il faut que ma déesse en ton sang se confonde,
Je te tiens pour l'autel le plus sacré du monde.

Voilà ce qui s'appelle de *l'ampoulé* : l'exagération en est risible à force d'être extravagante. En général, le ridicule touche au sublime, et pour marcher sur la limite qui les sépare sans la passer jamais, il faut bien prendre garde à soi. « Dans le haut style, nous dit Longin, rien de si difficile à éviter que l'enflure. »

Mais c'est une erreur de penser que les degrés d'élévation du style soient marqués pour les divers genres. Dans le poëme didactique, le plus tempéré de tous, Lucrèce et Virgile se sont élevés aussi haut qu'aucun poëte dans l'épopée.

Lucrèce a dit d'Épicure : « Ni ces dieux, ni

leurs foudres, ni le bruit menaçant du ciel en courroux ne purent l'étonner. Son courage s'irrita contre les obstacles. Impatient de briser l'étroite enceinte de la nature, son génie vainqueur s'élança au-delà des bornes enflammées du monde, et parcourut à pas de géant les plaines de l'immensité. »

On sait de quel pinçeau Virgile, dans les *Géorgiques*, a peint le meurtre de César.

La Fontaine lui-même, dans l'apologue, a pris quelquefois le plus haut ton : il a osé dire du chêne,

> Celui de qui la tête au ciel était voisine,
> Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Il a osé dire, en parlant de l'astrologie :

> Quant aux volontés souveraines
> De celui qui fait tout, et rien qu'avec dessein;
> Qui les sait, que lui seul ? Comment lire en son sein ?
> Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
> Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles ?

Et de ce ton sublime il se rabaisse au ton familier.

> Quand l'enfer eut produit la goutte et l'araignée,
> Mes filles, leur dit-il, etc.

Le naturel et la vérité sont de l'essence de tous les genres : il n'en est aucun qui n'admette le plus haut style, quand le sujet l'élève et le soutient; il n'en est aucun où de grands mots

vides de sens, des figures exagérées, des images qui donnent un corps gigantesque à de petites pensées, ne fassent de l'enflure, et ne forment ce qu'on appelle un style *ampoulé*.

L'épopée, la tragédie, l'ode elle-même, ne demandent plus de force et plus de hauteur dans les idées, les sentiments, et les images, qu'autant que les sujets qu'elles traitent en sont plus susceptibles, et que les personnages qu'elles emploient sont supposés avoir plus de grandeur dans l'ame et d'élévation dans l'esprit.

Il en est de même de la haute éloquence : tout doit y être vrai, ou ressemblant au vrai ; et non-seulement les figures, mais les mouvements oratoires sont tous soumis à cette règle. Métaphore, exclamation, imprécation, apostrophe, prosopopée, hypotipose, tout ce qu'il y a de plus véhément devient froid ; tout ce qu'il y a de plus noble et de plus sérieux devient grotesque et ridicule, dès que le faux, l'outré, l'enflure enfin s'y fait apercevoir. Or la vérité relative dont il s'agit, est dans le rapport de proportion, non-seulement du style avec la chose, mais du style avec la personne dont on parle, ou qui parle elle-même. Rien n'est si accablant dans la réplique que le ridicule jeté sur une emphase déplacée. C'est à cette disconvenance du langage avec l'orateur que Démosthène s'est attaché dans sa harangue pour la couronne, en réfutant la péroraison d'Eschine, son accusateur.

« O terre! ô soleil! ô vertu! avait dit Eschine; et vous, sources du juste discernement, lumières naturelles, lumières acquises, par où nous démêlons le bien d'avec le mal, je vous en atteste : j'ai de mon mieux secouru l'État, et de mon mieux plaidé sa cause. »

Ce n'était là qu'un lieu commun, qu'une déclamation *ampoulée*, que la conduite et les mœurs d'Eschine ne rendaient pas fort imposante. Aussi de quel ton Démosthène y répondit!

« Que pensez-vous, dit-il aux juges, de cet histrion travesti, qui, comme dans une pièce tragique, s'écrie : *O terre! ô soleil! ô vertu!* qui invoque *les lumières naturelles et les lumières acquises*, qui nous éclairent sur *le discernement du bien et du mal?* car je ne surfais point; vous l'avez entendu proférer de telles paroles. Vous, Eschine, le réceptacle de tous les vices, par où, vous et les vôtres, avez-vous quelque commerce avec la vertu? par où discernez-vous le bien d'avec le mal? dans quelle source avez-vous puisé ce talent lumineux? par quel endroit l'avez-vous mérité? et de quel droit prononcez-vous le nom de lumières acquises? »

On voit par cet exemple, qu'une raison solide vaut mieux que cent exclamations vagues : flèches bruyantes, mais émoussées, qu'on se renvoie tour-à-tour, et qui ne portent aucune atteinte. Qu'il me soit permis d'achever en deux mots cette métaphore, et de conclure qu'il ne

suffit pas qu'un trait d'éloquence ait des plumes, qu'il faut encore qu'il soit armé d'un fer bien aiguisé, qu'il ait un vol mesuré à son but, qu'une main sûre le décoche, et qu'un œil juste le conduise. Mais cette justesse est l'accord le plus rare du génie et de la raison.

ANACRÉONTIQUE. Genre de poésie lyrique dont la grâce est le caractère, et qui respire la volupté.

Qu'Horace ait imité Anacréon dans quelques-unes de ses odes; que, dans un siècle non moins poli que celui d'Auguste, quelques-uns de nos poëtes français, parmi les délices des festins et les plaisirs de la galanterie, aient eu, dans leurs chansons, cet enjouement, ce tour élégant et facile, ce naturel, cet abandon aimable de la poésie *anacréontique*, on n'en est point surpris; mais que, long-temps avant que la politesse eût formé le goût, l'on trouve dans nos anciens poëtes des morceaux dignes d'Anacréon; c'est là ce qui étonne agréablement, comme lorsque dans un hameau on rencontre la grâce, fille de la nature, unie à la rusticité. Quoi de plus *anacréontique*, par exemple, que ce songe de Marot?

La nuit passée, en mon lit, je songeoie
Qu'entre mes bras vous tenais *nu à nu;*
Mais au réveil se rabaissa la joie
De mon désir, en dormant avenu.

Adonc je suis vers Apollon venu,
Lui demander qu'aviendrait de mon songe.
Lors lui, jaloux de toi, longuement songe,
Puis me répond : *Tel bien ne peux avoir.*
Hélas! m'amour, fais-lui dire mensonge;
Si confondras d'Apollon le savoir.

Quoi de plus digne encore d'Anacréon, que ces vers du même poëte, parlant à deux de ses rivaux!

Demandez-vous qui me fait glorieux?
Hélène a dit, et j'en ai bien mémoire,
Que de nous trois elle m'aimait le mieux.
Voilà pourquoi j'ai tant d'aise et de gloire.
Vous me direz, qu'il est assez notoire
Qu'elle se moque, et que je suis deçu.
Je le sais bien, mais point ne le veux croire;
Car je perdrais l'aise que j'ai reçu.

Enfin n'est-ce pas Anacréon lui-même qu'on croit entendre dans ce madrigal, le chef-d'œuvre de la naïveté ingénieuse?

Amour trouva celle qui m'est amère,
(Et j'y étais, j'en sais bien mieux le conte):
Bonjour, dit-il, bonjour, Vénus ma mère.
Puis tout-à-coup il voit qu'il se mécompte,
Dont la couleur au visage lui monte,
D'avoir failli honteux, dieu sait combien.
Non, non, Amour, ce dis-je, n'ayez honte:
Plus clairvoyant que vous s'y trompe bien.

C'est de Catulle que Marot avait appris à imiter Anacréon; et son génie était plus analogue à celui de ces deux poëtes, qu'au tour d'esprit de

Martial, qu'il a souvent traduit, mais non pas aussi-bien qu'il a imité Catulle.

Las! il est mort (pleurez-le, damoiselles),
Le passereau de la jeune Maupas.
Un autre oiseau, qui n'a plume qu'aux ailes,
L'a dévoré. Le connaissez-vous pas?
C'est ce fâcheux Amour, qui, *sans compas*,
Avecque lui se jetait au giron
De la pucelle, et volait environ
Pour l'enflamber et tenir en détresse.
Mais par dépit tua le passeron,
Quand il ne sut rien faire à la maîtresse.

Marot n'est pas le seul de nos anciens poëtes qui ait pris le style *anacréontique*, quoiqu'à vrai dire, aucun ne l'ait eu comme lui. Ecoutez cette ode à Vénus : elle est de du Bellay, chanoine de l'église de Paris.

Ayant, après long désir,
Pris de ma douce ennemie
Quelques arrhes du plaisir
Que sa rigueur me dénie;
Je t'offre ces beaux œillets,
Vénus, je t'offre ces roses,
Dont les boutons vermeillets
Imitent les lèvres closes
Que j'ai baisé par trois fois,
Marchant tout beau dessous l'ombre
De ces buissons que tu vois;
Et n'ai su passer ce nombre,
Pour ce que la mère était
Auprès de là, ce me semble,
Laquelle nous aguettait.

De peur encore j'en tremble.
Or je te donne ces fleurs;
Mais si tu fais ma rebelle
Aussi piteuse à mes pleurs
Comme à mes yeux elle est belle,
Un myrte je dédîrai
Dessus les rives de Loire,
Et sur l'écorce écrirai
Ces quatre vers à ta gloire :
« Un amant, sur ce bord-ci,
« A Vénus consacre et donne
« Ce myrte, et lui donne aussi
« Ses troupeaux et sa personne. »

Au nom de Ronsard, on croit voir fuir les grâces, et sur-tout les grâces *anacréontiques.* On va lire pourtant de ce Ronsard deux morceaux dont l'un me semble digne de Catulle, et l'autre d'Anacréon.

Voici les bois que ma jeune Angelette
Sur le printemps réjouit de son chant;
Voici les fleurs où son pied va marchant,
Quand à soi-même elle pense seulette....
Ici, chanter; là, pleurer je la vi;
Ici, sourire; et là, je fus ravi.
De ses discours par lesquels je *desvie;*
Ici, s'asseoir; là, je la vis danser.
Sur le métier d'un si vague penser,
Amour ourdit la trame de ma vie.

Cette simplicité naïve ne vaut-elle pas ces tournures métaphysiques que le sentiment ne connut jamais? Ne vaut-elle pas le reproche qu'un amant adresse à son cœur dans ce madrigal de Boileau?

Voici les lieux charmants, où mon ame ravie
Passait, à contempler Silvie,
Ces tranquilles moments, si doucement perdus.
Que je l'aimais alors! que je la trouvais belle!
Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle:
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus?

C'est bien ici que le Misanthrope dirait:

Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

J'entends les zélateurs de Boileau s'écrier que je lui préfère Ronsard. Non, messieurs: Ronsard n'a fait ni *le Lutrin*, ni *l'Art poétique;* mais il a fait un sonnet où il y a du naturel et de la sensibilité; et Boileau a fait un madrigal où il n'y a que de l'esprit.

Ce même Ronsard a fait aussi une jolie ode *anacréontique;* et comme elle n'est pas longue, je la transcris encore.

Mignonne, allons voir si la rose,
Qui ce matin avait déclose
Sa robe de pourpre au soleil,
N'a point perdu, cette vêprée,
Les plis de sa robe pourprée
Et son teint au vôtre pareil.
Las! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place
Toutes ses beautés laissé choir!
O vraiment marâtre nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir!

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse:
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

Quelle différence y avait-il donc entre les poetes de ce temps-là, et ceux d'un siècle où le goût fut plus épuré? La justesse et la sûreté du discernement et du choix. L'homme de talent, que le goût n'éclaire pas, fait bien de temps en temps, lorsque l'idée ou le sentiment lui commande, lorsqu'un petit tableau, que lui présente sa pensée, porte avec lui son caractère et sa couleur; et plus ce poëte a de naturel, plus souvent il écrit comme ferait l'homme de goût. Mais à côté d'un morceau exquis, on en trouve chez lui vingt de mauvais, qu'il croyait bons, et que l'homme de goût rejette. Marot conte souvent comme a fait depuis La Fontaine; mais La Fontaine est toujours, pour le moins, aussi bon que Marot quand il est excellent.

Au reste, par-tout où une certaine philosophie naturelle sera assaisonnée d'enjouement, la seule verve de la gaieté, la seule grâce de l'indolence, feront produire des chansons *anacréontiques*. En voici une qui, quoique chinoise, ne laisse pas de ressembler assez aux poésies d'Anacréon.

« Que m'importe que les diamants brillent d'un éclat plus vif que le crystal et le verre? Ce qui

me frappe, c'est qu'ils ne perdent rien de leur prix pour être dans l'argile. Il en est de même du vin. Il est aussi bon dans une tasse de terre que dans la plus belle coupe de jaspe. Le vin est l'appui de la vieillesse, la consolation de ses maux; plus j'en bois, plus je ris des vains soucis qui tourmentent des dormeurs éveillés. L'empereur, sur son trône, trouve-t-il le vin meilleur que moi? Si son cœur est empoisonné de vices, cent rasades ne lui ôtent pas un remords; et une seule me donne cent plaisirs. Les riches boivent pour boire; et moi, pour appaiser ma soif. Buvons, amis, à tasse pleine. La joie de nos repas n'a jamais coûté un soupir à la vertu. L'amitié et la sagesse sont assises à nos côtés. La bouteille à la main, écoutons leurs leçons. C'est à table que *Chuss* (sage empereur chinois) reçut leurs couronnes immortelles. Buvons comme lui, et leur main couronnera notre front. »

Si telle est la philosophie à la Chine, les sages y sont assez heureux.

Analogie du style. Sans compter l'accord de la parole et de la pensée, qui est la première règle de l'art de parler et d'écrire, nous avons encore dans le style plusieurs rapports à observer, lesquels peuvent être compris sous le terme d'*analogie*.

Par *l'analogie* du style en lui-même, on en-

tend l'unité de ton et de couleur. Le langage a différents tons, celui du bas peuple, celui du peuple cultivé, celui du monde et de la cour, qu'on appelle *familier noble*, celui de la haute éloquence, celui de la poésie héroïque, et dans tout cela une infinité de gradations et de nuances qui varient encore selon les âges, les conditions, et les mœurs.

Par l'unité de ton et de couleur, on ne doit pas entendre la monotonie; le style peut être homogène sans uniformité. C'est dans la variété des mouvements et des images que consiste la variété du style. Les tons différents dont je parle, sont à la langue ce que les divers modes sont à la musique; chaque mode a son système de sons analogues entre eux; chaque style a de même un cercle de mots, de tours, et de figures qui lui conviennent, et dont plusieurs ne conviennent qu'à lui. C'est dans ce cercle que la plume de l'écrivain doit s'exercer; et plus elle y conserve de liberté, de vivacité, et d'aisance, plus, dans ces limites étroites, le style a de variété.

Le ton le plus aisé à prendre et à soutenir, après celui du bas peuple, c'est le ton de la haute éloquence et de la haute poésie; parce qu'il est donné par les bons écrivains, et qu'il ne dépend presque plus des caprices de l'usage. Un homme au fond de sa province peut, en étudiant Racine, Fénélon, et Voltaire, se former au style héroïque.

Le ton le plus difficile à saisir et à observer

avec justesse, est celui du familier noble; parce qu'il est le plus sujet de tous aux variations de la mode; que les couleurs en sont aussi délicates que changeantes; et que, pour les apercevoir, il faut un sentiment très-fin et habituellement exercé. C'est sur quoi les gens du monde sont le plus éclairés et le moins indulgents : toute la sagacité de leur esprit semble appliquée à remarquer les expressions qui s'éloignent de leur usage, ou plutôt, sans étude et sans intention, ils en sont frappés comme par instinct; et les bienséances de style ont en eux des juges aussi sévères que les bienséances de mœurs. Voilà pourquoi un ouvrage dans le genre familier noble ne peut guère être bien écrit, dans notre langue, qu'à Paris, et par un homme qui vive habituellement dans cette société choisie qu'on appelle *le monde.*

C'est encore moins par la diversité des tons, que par l'incertitude et la variation continuelle de leurs limites, qu'il est difficile d'observer, en écrivant, une parfaite *analogie* de style. Parler la langue simple de l'honnête bourgeois, sans tomber jamais dans celui du bas peuple; parler le langage noble et familier de la cour et du monde, sans s'élever jusqu'au ton de la poésie et de l'éloquence, sans s'abaisser jusqu'au ton bourgeois; donner à chacun la couleur et la nuance qui lui est propre, et conserver sans monotonie cette *analogie* constante, dans le degré de noblesse ou de simplicité qui lui convient : voilà l'extrême difficulté.

A mesure qu'une langue se polit, que le goût s'épure, les divers styles se divisent et leur cercle se rétrécit. Le goût leur faisant le partage des termes et des tours propres à chacun d'eux, une partie de la langue est réservée à chacune des classes dont nous avons parlé, une partie aux arts et aux sciences, une partie au barreau, une partie à la chaire et aux ouvrages mystiques; la prose même est obligée de céder aux vers une foule d'expressions hardies et fortes, qui l'auraient animée, ennoblie, élevée, si l'usage les y eût admises.

Bien des gens regrettent la langue d'Amyot et de Montaigne, comme plus riche et plus féconde; c'est qu'elle admettait tous les tons; mais elle les confondait tous. Le goût, qui les a démêlés, a rendu l'art d'écrire plus difficile, mais plus savant, plus habile à tout exprimer. Il était impossible que, sans distribuer ses tons, ses couleurs, ses nuances, cette langue pût se donner un Molière et un Bossuet, un Racine et un La Fontaine.

On a prétendu que la diversité des tons, dans une langue, tenait à la distinction des rangs. Mais la nature a ses distinctions ainsi que l'usage et la mode. L'égalité civile n'exclut pas la noblesse des idées et des images. Cratinus et Sophocle, Plaute et Pacuvius étaient républicains, et n'avaient pas le même ton. En comparant Lucrèce avec Térence, les satires d'Horace avec ses

odes, ou avec l'Énéïde, on sent que leur langue avait, comme la nòtre, ses tons gradués et distincts. Les nuances nous en échappent; mais elles n'échappaient ni à Lælius ni à Mécène. Soit république ou monarchie, il y aura donc pour tous les peuples cultivés des différences dans le langage, populaire, noble, héroïque; et cette analogie du style avec le genre, en fait la convenance et la propriété. Mais cette analogie n'est pas la seule à observer en écrivant : en voici encore trois espèces.

Quand la parole exprime un objet qui, comme elle, affecte l'oreille, elle peut imiter les sons par des sons, la vìtesse par la vîtesse, et la lenteur par la lenteur, avec des nombres analogues. Des articulations molles, faciles et liantes, ou rudes, fermes et heurtées, des voyelles sonores, des voyelles muettes, des sons graves, des sons aigus, et un mélange de ces sons, plus lents ou plus rapides, sur telle ou sur telle cadence, forment des mots qui, en exprimant leur objet à l'oreille, en imitent le bruit ou le mouvement, ou l'un et l'autre à-la-fois : comme en latin, *boatus*, *ululatus*, *fragor*, *frendere*; *fremitus*, en italien, *rimbonbare*, *tremare;* en français, *hurlement*, *gazouiller*, *mugir.*

C'est avec ces termes imitatifs, que l'écrivain forme une succession de sons qui, par une ressemblance physique, imitent l'objet qu'ils expriment :

Olli inter sese magnâ vi brachia tollunt
In numerum.....
..... Vidi, atro cum membra fluentia tabo
Manderet, et tepidi tremerent sub dentibus artus.

Les exemples de cette expression imitative sont rares, même dans les langues les plus poétiques. On a mille fois cité une centaine de vers latins ou grecs, qui, par le son et le mouvement, ressemblent à ce qu'ils expriment. Mais plût au Ciel que notre langue n'eût que cet avantage à envier à celles d'Homère et de Virgile!

Une *analogie* plus fréquente dans les poëtes anciens et dans nos bons poëtes modernes, est celle du style qui peint, non pas le bruit ou le mouvement, mais le caractère idéal ou sensible de son objet. Cette *analogie* consiste non-seulement dans l'harmonie, mais sur-tout dans le coloris. Alors le style n'est pas l'écho, mais l'image de la nature; impétueux dans la colère, rompu dans la fureur, il peint le trouble des esprits comme celui des éléments. Mais il s'amollit dans la plainte.

Qualis populeâ mœrens Philomela sub umbrâ
Amissos queritur fœtûs, quos durus arator
Observans, nido implumes detraxit; at illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Integrat, et mæstis latè loca questibus implet.

Cette sorte d'*analogie* suppose un rapport naturel, et une étroite correspondance du sens de

la vue avec celui de l'ouïe, et de l'un et de l'autre avec le sens intime, qui est l'organe des passions. Ce qui est doux à la vue nous est rappelé par des sons doux à l'oreille, et ce qui est riant pour l'ame nous est peint par des couleurs douces aux yeux. Il en est de même de tous les caractères des objets sensibles; le tour, le nombre, l'harmonie, le coloris du style peut en approcher plus ou moins; mais cette ressemblance est vague, et par-là peut-être plus au gré de l'ame qu'une imitation fidèle : car elle lui laisse plus de liberté de se peindre à elle-même ce que l'expression lui rappelle; exercice doux et facile qu'elle se plaît à se donner.

Une autre espèce d'analogie est celle que des impressions répétées ont établie entre les signes de nos idées, et nos idées elles-mêmes.

C'est, comme nous l'avons dit, la première règle de l'art de parler et d'écrire, que l'expression réponde à la pensée. Mais observons que cette liaison, qui le plus souvent est commune à toute une filiation d'idées et de mots, est quelquefois aussi particulière et sans suite, sur-tout dans le langage métaphorique. On dit la *vertu* des plantes, on ne dit pas des plantes *vertueuses*. On dit que le travail est *rude*, et on ne dit pas la *rudesse* du travail. On dit *voler à fleur d'eau*, et on ne dit pas que l'eau est *fleurie*. On dit le *mystère* pour le *secret*, et on ne dira point, comme a fait le traducteur d'un poëte allemand, les

myrtes mystérieux, pour dire *qui sont l'asyle du mystère*. Mais en prenant une idée plus vague, on dira, *un ombrage mystérieux*. Quelquefois même un simple déplacement des mots change le sens : *achever de se peindre*, et *s'achever de peindre*, ne signifient point la même chose. *L'analogie* des mots entre eux n'est donc pas une raison de les appliquer à des idées analogues entre elles : l'usage n'est pas conséquent.

Observons aussi que la liaison établie entre les mots et les idées, est plus ou moins étroite, selon le degré d'habitude, et que de là dépend sur-tout la vivacité, la force, l'énergie de l'expression.

Toutes les fois qu'on veut dépouiller une idée d'un certain alliage qu'elle a contracté dans son expression commune, en s'associant avec des idées basses, ridicules ou choquantes ; on est obligé d'éviter le mot propre, c'est-à-dire le mot d'habitude. De même, lorsque par des idées accessoires on veut relever, ennoblir une idée commune; au lieu de son expression simple et habituelle, on a raison d'y employer l'artifice de la périphrase ou de la métaphore.

Lorsqu'Égisthe, parlant à Mérope, veut lui donner de sa naissance l'idée noble qu'il en a lui-même, il ne lui dit pas, *Mon père est un honnête villageois ;* il lui dit :

Sous ses rustiques toits mon père vertueux
Fait le bien, suit les lois, et ne craint que les dieux.

Lorsque Don Sanche d'Arragon, avec plus de hauteur et plus de fierté, veut reconnaître sans détour l'obscurité de son origine, il dit avec franchise :

Je suis fils d'un pêcheur.

Ces deux exemples font assez sentir dans quelle circonstance il est avantageux d'employer le mot propre, et dans quelle autre il faut user de métaphore ou de périphrase.

Mais où le mot propre a l'avantage et ne peut être suppléé, c'est dans les choses de sentiment, à cause de son énergie, c'est-à-dire à cause de la promptitude et de la force avec laquelle il réveille l'impression de son objet. Voyez cette exclamation de Bossuet, qui fit une si forte impression sur son auditoire dans l'oraison funèbre d'Henriette : *Madame se meurt, madame est morte!* C'est le mot simple et commun qui en fait toute la force. S'il eût dit : *Madame est expirante, madame expire*, il n'eût produit aucun effet.

Comme les lieux qui nous ont vus naître, et que nous avons habités dans l'âge de l'innocence et de la sensibilité, nous rappellent de vives émotions, et occasionnent des retours intéressants sur nous-mêmes; ainsi, et par la même raison, notre première langue réveille en nous, à tous moments, des affections personnelles dont l'intérêt se réfléchit. Ce qu'on nous a dit dès nos plus jeunes ans, ce que nous avons dit nous-

mêmes d'affectueux et de sensible, nous touche bien plus vivement, lorsque nous l'entendons redire dans les mêmes termes, et dans des circonstances à-peu-près semblables. *Ah! mon pere, ah! mon fils*, sont mille fois plus pathétiques pour moi qui suis français, que *Heu pater! heu fili!* et l'expression s'affaiblit encore, si l'on traduit les noms de *fils* et de *père* par ceux de *nate* et de *genitor*, dont le son n'est plus ressemblant.

L'abbé du Bos explique l'affaiblissement de la pensée ou du sentiment exprimé dans une langue étrangère, par une espèce de traduction qui se fait, dit-il, dans l'esprit; comme lorsqu'un Français entend le mot anglais *god*, il commence par le traduire, et se dit à lui-même *Dieu;* ensuite il pense à l'idée que ce mot exprime, ce qui ralentit l'effet de l'expression, et par conséquent l'affaiblit.

Mais la véritable cause de cet affaiblissement, c'est que le mot étranger, quoique je l'entende à merveille, sans réflexion ni délai, n'est pas lié dans ma pensée avec les mêmes impressions habituelles et primitives que le mot de ma propre langue; et que les émotions qui se renouvellent au son du mot qui les a produites, ne se réveillent pas de même au son d'un mot étranger, et, si j'osais le dire, insolite à mon oreille et à mon ame. Ainsi, quoiqu'il y ait beaucoup à gagner, du côté de l'abondance et de la noblesse, à écrire dans une langue morte, parce qu'elle n'a rien

de trivial pour nous; il y a encore plus à perdre du côté de *l'analogie* et de la sensibilité.

Pour ce qui regarde le style métaphorique et *l'analogie* des images, soit avec la pensée, soit avec elles-mêmes, *voyez* IMAGES.

ANAPESTE. L'un des nombres ou pieds, des vers grecs et latins, composé de deux brèves et d'une longue.

Les Grecs, dont l'oreille avait une sensibilité si délicate pour le nombre, avaient réservé *l'anapeste* aux poésies légères, comme le dactyle aux poëmes héroïques; et en effet, quoique ces deux mesures soient égales, le dactyle – ᵕ ᵕ, frappé sur la première syllabe, a plus de gravité dans sa marche que l'*anapeste* ᵕ ᵕ – frappé sur la dernière.

On a remarqué que la langue française a peu de dactyles et beaucoup d'*anapestes*. Lully semble être un des premiers qui s'en soit aperçu, et son récitatif a le plus souvent la marche du dactyle renversé.

On n'en doit pas conclure que nos vers héroïques, où l'*anapeste* domine, ne soient pas susceptibles d'un caractère grave et majestueux; il suffit, pour le ralentir, d'y entremêler le spondée; et l'*anapeste*, alors assujéti par la gravité du spondée, n'est plus que coulant et rapide, et cesse d'être sautillant.

J'observerai même, à ce propos, que, dans notre

déclamation ainsi que dans notre musique, rien n'est moins invariable que le caractère que les anciens attribuaient aux différents pieds; que *l'ïambe*, par exemple, ◡ –, le pied tragique, est, dans nos vaudevilles et dans nos airs de danse, aussi sautillant que *le chorée* – ◡; *le dactyle*, le pied favori de l'épopée, imite, quand on veut, tout aussi bien que *l'anapeste*, un galop rapide, et d'autant plus léger que les derniers temps sont en l'air; et au contraire *l'anapeste* exprime, quand on veut, la langueur et l'abattement, en glissant mollement sur les deux premières syllabes, et en appuyant sur la dernière, comme dans ces vers :

N'allons point plus avant. Demeurons, chère OEnone.

Le rhythme est donc un moyen d'expression, changeant selon le mouvement et l'inflexion de la voix; et lorsqu'on lui attribue un caractère inaltérable, on est préoccupé de quelque exemple particulier, que mille autres exemples démentent.

Anciens. Il se dit particulièrement des écrivains et des artistes de l'ancienne Grèce et de l'ancienne Rome.

Dans les dialogues de Perrault, intitulés : *Parallèle des anciens et des modernes*, l'un des interlocuteurs prétend que c'est nous qui sommes les *anciens*. « N'est-il pas vrai, dit-il, que la durée

du monde est communément regardée comme celle de la vie d'un homme; qu'il a eu son enfance, sa jeunesse et son âge parfait; et qu'il est présentement dans la vieillesse? Figurons-nous de même que la nature humaine n'est qu'un seul homme. Il est certain que cet homme aurait été enfant dans l'enfance du monde, adolescent dans son adolescence, homme parfait dans la force de son âge, et que présentement le monde et lui seraient dans leur vieillesse. Cela supposé, nos premiers pères ne doivent-ils pas être regardés comme les enfants; et nous, comme les vieillards et les véritables *anciens* du monde? »

Ce sophisme ingénieux, d'après lequel on a dit plaisamment, *Le monde est si vieux qu'il radote*, a été pris un peu trop à la lettre par l'auteur du *Parallèle.* Il peut s'appliquer avec quelque justesse aux connaissances humaines, au progrès des sciences et des arts, à tout ce qui ne reçoit son accroissement et sa maturité que du temps. Mais qu'il en soit de même du goût et du génie, c'est ce que Perrault n'a pu sérieusement penser et dire. Ici les caprices de la nature, les circonstances combinées des lieux, des hommes et des choses, ont tout fait, sans aucune règle de succession et de progrès. Où les causes ne sont pas constantes, les effets doivent être bizarrement divers.

L'avantage que Fontenelle attribue aux modernes, *d'être montés sur les épaules des anciens*,

est donc bien réel du côté des connaissances progressives, comme la physique, l'astronomie, les mécaniques; la mémoire et l'expérience du passé, les vérités qu'on aura saisies, les erreurs où l'on sera tombé, les faits qu'on aura recueillis, les secrets qu'on aura surpris et dérobés à la nature, les soupçons même qu'aura fait naître l'induction ou l'analogie, seront des richesses acquises; et quoique, pour passer d'un siècle à l'autre, il leur ait fallu franchir d'immenses déserts d'ignorance, il s'est encore échappé, à travers la nuit des temps, assez de rayons de lumière pour que les observations, les découvertes, les travaux des *anciens* aient aidé les modernes à pénétrer plus avant qu'eux dans l'étude de la nature et dans l'invention des arts.

Mais en fait de talents, de génie, et de goût, la succession n'est pas la même. La raison et la vérité se transmettent, l'industrie peut s'imiter; mais le génie ne s'imite point, l'imagination et le sentiment ne passent point en héritage. Quand même les facultés naturelles seraient égales dans tous les siècles, les circonstances qui développent ou qui étouffent les germes de ces facultés, se varient à l'infini; un seul homme changé, tout change. Qu'importe que, sous Attila et sous Mahomet, la nature eût produit les mêmes talents que sous Alexandre et sous Auguste?

Il y a plus : après deux mille ans, la vérité ensevelie se retrouve dans sa pureté, comme l'or;

et pour la découvrir il ne faut qu'un seul homme. Copernic a vu le système du monde, comme s'il fût sorti tout récemment de l'école de Pythagore. Combien d'arts et combien de sciences, après dix siècles de barbarie, ont repris leurs recherches au même point où l'antiquité les avait laissées?

Mais quand le flambeau du génie est éteint; quand le goût, ce sentiment si délicat, s'est dépravé; quand l'idée essentielle du beau, dans la nature et dans les arts, a fait place à des conceptions puériles et fantasques, ou absurdes et monstrueuses; quand toute la masse des esprits est corrompue dans un siècle, et depuis des siècles; quels lents efforts ne faut-il pas à la raison et au génie même, pour se dégager de la rouille de l'ignorance et de l'habitude; pour discerner, parmi les exemples de l'antiquité, ceux qu'il est bon de suivre et ceux que l'on doit éviter?

Perrault, ses partisans, et ses adversaires, ont tous eu tort dans cette dispute; aux uns, c'est le bon goût qui manque; et aux autres, la bonne foi.

Quelle pitié de voir, dans *les Dialogues sur les anciens et les modernes*, opposer sérieusement Mézerai à Tite-Live et à Thucydide, sans daigner parler de Xénophon, de Salluste, ni de Tacite; de voir opposer l'avocat le Maître à Cicéron et à Démosthène; Chapelain, Desmarets, le Moine, Scudéri, à Homère et à Virgile; de voir dépri-

mer *l'Iliade et l'Énéide*, pour exalter le *Clovis*, le *Saint-Louis*, l'*Alaric*, *la Pucelle;* de voir donner aux romans de l'*Astrée*, de *Cléopâtre*, de *Cyrus*, de *Clélie*, le double avantage de n'avoir *aucun des défauts que l'on remarque dans les anciens poëtes*, et d'offrir *une infinité de beautés nouvelles*, notamment *plus d'invention et plus d'esprit que les poëmes d'Homère;* de voir préférer les poésies de Voiture, de Sarazin, de Benserade, *pour leur galanterie fine*, *délicate*, *spirituelle*, à celles de Tibulle, de Properce, et d'Ovide! etc.

Il n'est pas étonnant, je l'avoue, qu'un parallèle si étrange ait ému la bile aux zélateurs de l'antiquité. Mais aussi dans quel autre excès ne sont-ils pas tombés eux-mêmes? Une si bonne cause avait-elle besoin d'être soutenue par des injures? était-ce à la grossièreté pédantesque à venger le goût? Leur mauvaise foi rappelle ce que l'on raconte d'un homme qui par système ne convenait jamais des torts de ses amis. On lui en demanda la raison. *Si j'avouais*, dit-il, *que mon ami est borgne, on le croirait aveugle*. Mais les amis des *anciens* n'avaient pas cette injustice à craindre; et d'ailleurs ne voyaient-ils pas que ne rien céder, c'était donner prise sur eux et présenter un côté faible? Avait-on besoin de leur aveu, pour savoir que les grands hommes qu'ils défendaient étaient des hommes? On sait bien que l'inégalité est le partage du génie. Avaient-ils peur que les beautés d'Homère ne fissent pas

oublier ses défauts? Pourquoi ne pas reconnaître que de longues harangues étaient déplacées au milieu d'un combat; que des comparaisons prolongées au-delà de la similitude, choquaient le bon sens et le goût; qu'une foule de détails pris dans les mœurs antiques, mais sans noblesse et sans intérêt, n'étaient pas dignes de l'épopée; que le langage des héros d'Homère était souvent d'un naturel qui ne peut plaire dans tous les temps; que si Homère avait voulu se jouer de ses dieux, en les représentant railleurs, colères, emportés, capricieux, il avait tort; que s'il les avait peints de bonne foi, d'après la croyance publique, il avait tort encore de n'avoir pas été plus philosophe que son siècle; et que, s'il les avait imaginés tels lui-même, il avait dormi et fait de ridicules songes? Après avoir reconnu ces défauts, n'avait-on pas à louer en lui la poésie au plus haut degré; le coloris et l'harmonie; la hardiesse du dessin et la beauté de l'ordonnance; la plus étonnante fécondité, soit dans l'invention de ses caractères, soit dans la composition de ses groupes; la véhémence de ses récits et la chaleur de ses peintures; la grandeur même de son génie dans l'usage du merveilleux; le premier don du poëte enfin, l'art de tout animer et de tout agrandir, cet art créateur et fécond, qui a frappé, rempli, échauffé tant de têtes dans tous les siècles, et tant donné à peindre, après lui, et à la plume et au pinceau?

Après avoir avoué que dans l'*Enéïde* l'action manquait de rapidité, de chaleur, et de véhémence; que les passions s'y mêlaient trop rarement, et laissaient de trop grands intervalles vides; que tous les caractères, excepté Didon, étaient faiblement dessinés; que celui d'Énée, sur-tout, n'avait ni force ni grandeur, que les six derniers livres étaient une très-faible imitation de *l'Iliade*, etc. N'avait-on pas à dire que les six premiers étaient une imitation merveilleusement embellie et ennoblie de *l'Odyssée?* que jamais la mélodie des vers, l'élégance du style, la poésie des détails, l'éloquence du sentiment, le goût exquis dans le choix des peintures, n'avaient été à un si haut point dans aucun poëte du monde?

Après avoir avoué que Sophocle et Euripide étaient inférieurs à Corneille et à Racine pour la belle ordonnance de l'action théâtrale, l'économie du plan, l'opposition des caractères, la peinture des passions, l'art d'approfondir le cœur humain, d'en développer les replis; n'avait-on pas à faire valoir le naturel, la simplicité, le pathétique des poëtes Grecs, et sur-tout leur force tragique?

Après avoir mis fort au-dessous de Molière, Aristophane, Plaute, et Térence, ne leur eût-on pas laissé la gloire d'avoir formé eux-mêmes dans leur art celui qui les a surpassés! Et si la Fontaine a porté dans la fable le génie de la poésie;

si, par le charme du pinceau, et par cette illusion si douce que nous fait sa naïveté, il a passé de très-loin Ésope et Phèdre ses modèles, n'ont-ils pas, comme lui, le mérite essentiel à l'apologue, le naturel, la grâce, et la simplicité?

Quel avantage du côté d'Ovide, de Tibulle, et de Properce, sur la froide galanterie du bel-esprit de Rambouillet, sur les Voiture, les Benserade, les Sarazin, etc.! Quel avantage que celui d'Horace sur Boileau, son faible et froid copiste! Quelle philosophie dans l'un, quelle abondance de pensées! Et dans l'autre, quelle stérilité dans les sujets les plus riches! combien peu de profondeur dans ses vues et d'imagination dans ses plans!

En général, rien de plus imprudemment engagé que cette fameuse dispute. On ne conçoit pas même aujourd'hui comment elle put s'élever. N'avait-on pas vu du premier coup-d'œil l'avantage prodigieux que l'un des deux partis devait avoir sur l'autre? qu'en opposant toute l'antiquité depuis Homère jusqu'à Tacite, au nouveau règne des lettres, depuis le Dante jusqu'à Despréaux, on embrassait mille ans d'un côté, et tout au plus quatre cents ans de l'autre? Et que pouvait-on comparer?

Les orateurs? Mais Rome et Athènes avaient des tribunes : les droits des nations, leur salut, les intérêts de la patrie et de la liberté, la grande cause du bien public et quelquefois du salut

commun, étaient confiés à un homme; et le sort d'un État, celui des nations dépendait de son éloquence. Qu'a de commun cet emploi sublime avec celui de nos avocats? Où était, dans l'Europe moderne, la place d'un homme éloquent? Était-ce dans notre barreau que devait naître des Démosthène? Y a-t-il d'éloquence sans passions? Et ne sait-on pas que le langage des passions est presque toujours déplacé par-tout où la loi seule est juge? *Voyez* BARREAU, ORATEUR.

Rien de plus important, sans doute, que l'objet de l'éloquence de la chaire. Mais la seule passion qu'on y excite est la crainte, quelquefois la pitié. La haine, l'orgueil, la vengeance, l'ambition, l'envie, la rivalité des partis, les discordes publiques, les mouvements du sang et de la nature, le fanatisme de la patrie et de la liberté, tous les grands mobiles du cœur humain, tous ces grands ressorts de l'éloquence républicaine, n'ont point passé de la tribune dans la chaire. *Voyez* CHAIRE.

Les historiens? Mais, de bonne foi, quelque talent que la nature eût accordé à ceux de nos temps de ténèbres, de barbarie, et de servitude, auraient-ils pu donner au fer le prix de l'or? D'un côté, le tableau des républiques les plus florissantes, des plus superbes monarchies, des plus merveilleuses conquêtes, des plus grands hommes de l'univers, étaient sous les yeux de l'histoire. De l'autre, qu'avait-elle à peindre? Des

incursions, des brigandages, des esclaves, et des tyrans. Exceptez-en quelques règnes; et dites-moi ce qu'auraient fait de nos misérables annales les Tite-Live, les Tacite, les Thucydide, les Xénophon? Quand le génie n'aurait pas manqué à l'histoire moderne, l'histoire elle-même, cet amas de crimes sans noblesse, de nations sans mœurs, d'événements sans gloire, de personnages sans caractère, sans vertu ni talent que la férocité, n'aurait-elle pas rebuté le génie? Des hommes éclairés, sensibles, éloquents, se seraient-ils donné la peine d'écrire des faits indignes d'être lus?

Les poëtes? Mais a-t-on pu prétendre que deux règnes, celui de Léon X et celui de Louis XIV, pussent entrer dans la balance avec toute l'antiquité? Ce sont les siècles de Périclès, d'Alexandre, et d'Auguste, et tous les règnes des empereurs, que l'on réunit contre le premier âge de la renaissance des lettres. Mais pour juger combien le temps fait à la chose, on n'a qu'à joindre cinquante ans au siècle de Louis XIV, et l'on a de plus du côté des modernes, qui? Pope, Addisson, Métastase, nombre de poëtes français estimés et dignes de l'être, et cet homme prodigieux, qui peserait lui seul dans la balance dix *anciens* des plus admirés.

Cette réflexion nous ramène aux moyens qu'on aurait encore de réclamer en faveur des modernes, contre l'injuste parallèle qu'on a fait d'eux

et des *anciens*. Ce serait d'abord, comme nous l'avons dit, de comparer les espaces des temps, de faire voir d'un côté mille ans écoulés, seulement depuis Homère jusqu'à Tacite, et de l'autre côté, tout au plus un ou deux siècles de culture; d'observer ensuite ce qu'un demi-siecle a mis depuis dans la balance. On pourrait dire alors : Voilà ce qu'a donné l'espace de soixante années. Qu'on attende encore quelques siècles; et quand les temps seront égaux, on aura droit de comparer les hommes.

On rapprocherait ensuite les circonstances locales, celles des hommes et des temps. Et combien, du côté de la poésie, comme de l'eloquence et de l'histoire, les modernes n'auraient-ils pas de gloire, d'avoir surmonté tant d'obstacles pour approcher des *anciens*? *Voyez* l'article Poésie.

C'était ainsi, ce me semble que cette cause devait être plaidée. Si on ne se passionnait que pour la vérité, on serait juste, impartial comme elle : mais on se passionne pour son opinion; et la vanité veut avoir raison, à quelque prix que ce soit.

Le parallèle de Perrault dans la partie des arts, est d'un homme plus éclairé, mais présumant trop de ses forces, ou plutôt donnant trop à l'adulation. Quand il serait vrai que les modernes auraient égalé les *anciens* en sculpture, en architecture, la gloire de ces deux arts n'en serait pas moins tout entière ou presque tout

entière à ceux qui, les ayant créés, les ont portés à un point d'élégance, de correction, de noblesse, digne de servir de modèle. On a beau dire qu'on peut ajouter aux beautés de l'architecture ancienne : cela n'est pas arrivé encore. On a donné plus de hardiesse et de commodité aux édifices, c'est le fruit de l'expérience; mais plus d'élégance et de majesté, non : or c'est là le fruit du génie.

Quant à la peinture et à la musique, il faut savoir douter des prodiges que l'on nous vante, mais ne pas assurer, sur des preuves légères, que ces arts n'étaient qu'au berceau; que les *anciens*, qui chantaient sur la lyre, ne se doutaient pas des accords; que dans la peinture ils n'avaient ni la magie du clair-obscur, ni l'une et l'autre perspective : ne pas juger d'Athènes d'après Pompéïa; et présumer qu'un peuple, dont les organes étaient si délicats et le goût si fin et si juste, ne se serait point passionné pour ces deux arts, s'ils n'avaient pas pas été à-peu-près de niveau avec ceux où il excellait. Appelles, Timante, Aëtion en auraient-ils imposé aux juges de Praxitelle et de Phidias? Une musique faible aurait-elle produit des effets qu'on oserait à peine attribuer à l'éloquence, et fait craindre, même aux plus sages, son influence sur les mœurs et son ascendant sur les lois? Ce préjugé favorable aux *anciens*, méritait qu'on ne négligeât aucun des avantages du côté des modernes; et

l'Italie eût été d'un grand poids dans la balance des beaux-arts. D'où vient donc que Perrault a eu la vanité de n'y faire entrer que l'école française? Il avait fait un mauvais petit poëme, dans lequel, pour flatter Louis XIV, il avait opposé son règne à toute l'antiquité. On trouva la louange outrée; il voulut la justifier, et fit un livre où, avec de l'esprit, il s'efforçait d'avoir raison : moyen presque assuré de faire un mauvais livre.

Ainsi lui-même il avait affaibli une cause déja trop faible, en détachant du parti des modernes tout ce qui n'appartenait pas au règne de Louis-le-Grand; et s'il appelle à son secours Malherbe, Pascal, et Corneille, sur-tout l'Arioste et le Tasse, c'est qu'il s'oublie et perd de vue l'objet qu'il s'était proposé.

Mais ce qui l'avait mis encore plus à l'étroit, c'est l'alternative comique à laquelle il était réduit, ou de louer ses adversaires et les amis de ses ennemis, ou de renoncer à tout l'avantage que leurs talents donneraient à sa cause. Racine, Despréaux, Molière, La Fontaine, étaient bien d'autres hommes à opposer aux *anciens*, que Chapelain et Scudéri. Il eût fallu avoir le courage et la franchise de les louer autant qu'ils méritaient de l'être; et cette vengeance était en même temps la plus noble et la plus adroite qu'il pût tirer d'un injuste mépris.

Antithèse. Le père Bouhours la compare au mélange des ombres et des jours dans la peinture, et à celui des voix hautes et basses dans la musique. Nulle justesse dans cette comparaison.

Il y a dans le style des oppositions de couleurs, de lumière, et d'ombres, et des diversités de tons, sans aucune *antithèse;* et souvent il y a *antithèse,* sans ce mélange de couleurs et de tons.

L'*antithèse* exprime un rapport d'opposition entre des objets différents; ou, dans un même objet, entre ses qualités, ou ses façons d'être ou d'agir : ainsi, tantôt elle réunit les contraires sous un rapport commun; tantôt elle présente la même chose sous deux rapports contraires. Cette sentence d'Aristote : *Pour se passer de société, il faut être un dieu ou une bête brute;* ce mot de Phocion à Antipater : *Tu ne saurais avoir Phocion pour ami et pour flatteur en même temps;* et celui-ci : *Pendant la paix, les enfants ensevelissent leurs pères; et pendant la guerre les pères ensevelissent leurs enfants,* sont des modèles de *l'antithèse.*

L'on a dit que *peut-être les sujets extrêmement sérieux ne la comportent pas.* On a voulu parler, sans doute, de l'*antithèse* trop soutenue, trop étudiée, trop artistement arrangée; mais l'*antithèse* passagère et sans affectation, est un tour

d'esprit et d'expression aussi naturel, aussi noble, aussi sérieux qu'un autre, et convient à tous les sujets.

Quoi de plus noble et de plus naturel que cet éloge de Roscius dans la bouche de Cicéron? *Il est si excellent acteur, que vous diriez qu'il est le seul qui ait dû monter sur le théâtre; il est si honnête homme, que vous diriez qu'il n'y aurait jamais dû monter.*

La plupart des grandes pensées prennent le tour de l'*antithèse*, soit pour marquer plus vivement les rapports de différence et d'opposition, soit pour rapprocher les extrêmes.

Caton disait : *J'aime mieux ceux qui rougissent que ceux qui pâlissent* : cette sentence profonde serait certainement placée dans le discours le plus éloquent. *Ecoutez, vous autres jeunes gens,* disait Auguste, *un vieillard que les vieillards ont bien voulu écouter quand il était jeune* : cette *antithèse* manquerait-elle de gravité dans la bouche même de Nestor? Et cette pensée si juste et si morale : *La jeunesse vit d'espérance, la vieillesse vit de souvenir;* et ce mot d'Agésilas, tant de fois répété : *Ce ne sont pas les places qui honorent les hommes, mais les hommes qui honorent les places;* et celui de Dion à Denis, qui parlait mal de Gélon : *Respectez la mémoire de ce grand prince : nous nous sommes fiés à vous à cause de lui; mais à cause de vous, nous ne nous fierons à personne;* et ce mot d'Agis, en parlant de ses

envieux : *Ils auront à souffrir des maux qui leur arrivent, et des biens qui m'arriveront;* et celui d'Henri IV à un ambassadeur d'Espagne : *Monsieur l'ambassadeur, voilà Biron, je le présente volontiers à mes amis et à mes ennemis;* et celui de Voiture : *C'est le destin de la France de gagner des batailles et de perdre des armées;* seraient-ils indignes de la majesté de la tribune ou du théâtre ?

Le moins maniéré, le plus simple des écrivains de l'antiquité, Plutarque, dans ses parallèles, emploie fréquemment *l'antithèse. Thémistocle*, dit-il, *fut banni après avoir sauvé sa patrie; Camille sauva sa patrie après avoir été banni. Camille est le plus grand des Romains avant son exil; et après son exil, il est supérieur à lui-même.* Y a-t-il rien de moins recherché et de plus naturel que cette opposition?

L'abbé Mallet renvoie l'*antithèse* aux harangues, aux oraisons funèbres, aux discours académiques; comme si l'*antithèse* n'était jamais qu'un ornement frivole; et comme si, dans une oraison funèbre, dans une harangue, dans un discours académique, le faux bel-esprit n'était pas aussi déplacé que par-tout ailleurs. L'affectation n'est bonne que dans la bouche d'un pédant, d'une précieuse, ou d'un fat.

L'*antithèse* est souvent un trait de délicatesse ou de finesse épigrammatique. Cette réponse d'un homme à sa maîtresse, qui faisait semblant d'être

jalouse d'une honnête femme : *Aimable vice, respectez la vertu*; et celle de Phocion à Demadès, qui lui disait : *Les Athéniens te tueront s'ils entrent en fureur. — Et toi, s'ils rentrent dans leur bon sens*; et ce mot d'Hamilton : *Dans ce temps-là, de grands hommes commandaient de petites armées, et ces armées faisaient de grandes choses*; sont des exemples de ce genre.

Mais souvent aussi l'*antithèse* prend le ton le plus haut; et l'éloquence, la poésie héroïque, la tragédie elle-même, peuvent l'admettre sans s'avilir.

Ce vers de Racine, imité de Sapho,

> Je sentis tout mon corps et transir et brûler;

ce vers de Corneille,

> Et monté sur le faîte, il aspire à descendre;

ce vers de la Henriade,

> Triste amante des morts, elle hait les vivants;

ce vers de Crébillon,

> La crainte fit les dieux, l'audace a fait les rois;

ces paroles de Junon dans *l'Énéide*,

> *Flectere si nequeo superos, acheronta movebo* (1);

(1) « Si je ne puis fléchir les dieux du ciel, je souleverai ceux des enfers. »

et ce présage du destin de Rome,

Imperium terris, animos æquabit olympo (1);

et cette réponse de Médée,

Servare potui; perdere an possim rogas (2)?

et ces mots de Sénèque, en parlant de l'Être suprême et de ses immuables lois : *Semper paret, semel jussit* (3), ne sont-ils pas du style le plus grave? Ces mots d'Alexandre : *Malo me fortunæ pœniteat quam victoriæ pudeat* (4); et ce trait du caractère de César, *Meruitque timeri nil metuens* (5); et cette conclusion de l'apologie de Socrate, en parlant à ses juges, *Il est temps de nous en aller, moi pour mourir, et vous pour vivre*, n'est-ce que du faux bel-esprit?

Il en est de l'*antithèse* comme de toutes les figures de rhétorique; lorsque la circonstance les amène et que le sentiment les place, elles donnent au style plus de grâce et plus de beauté. Il faut prendre garde seulement que l'esprit ne se fasse pas une habitude de certains tours de pen-

---

(1) « Son empire embrassera la terre; son génie atteindra les cieux. »

(2) « J'ai pu le sauver; et tu demandes si je puis le perdre? »

(3) « Il a commandé une fois; il ne fait plus qu'obéir. »

(4) « J'aime mieux avoir à me plaindre de ma fortune, que d'avoir à rougir de ma victoire. »

(5) Inaccessible à la crainte, il mérita de l'inspirer. »

sée et d'expression, qui, trop fréquents, cesseraient d'être naturels. C'est ainsi que l'*antithèse*, trop familière à Pline le jeune et à Fléchier, paraît, dans leur éloquence, une figure étudiée, quoique peut-être elle leur soit venue sans étude et sans réflexion.

APOSTROPHE. Rien de plus commun, dans les livres que l'on nous donne pour classiques, que le manque d'exactitude dans les définitions et de justesse dans les exemples. Longin, en citant de Démosthène un mouvement oratoire vraiment sublime, a dit : *Par cette forme de serment, que j'appellerai ici* apostrophe, *il défie, etc.* Longin ne pensait pas alors à définir rigoureusement l'*apostrophe* : le sublime était son objet. Il ne fallait donc pas, sur la foi de Longin, donner pour *apostrophe* ce qui n'en est pas une. Et qui ne sait pas que cette figure ou ce mouvement oratoire consiste à détourner tout-à-coup la parole, et à l'adresser, non plus à l'auditoire ou à l'interlocuteur, mais aux absents, aux morts, aux êtres invisibles ou inanimés, et le plus souvent à quelqu'un, ou à quelques-uns des assistants? Or dans le serment de Démosthène il n'y a rien de détourné : il s'adresse aux Athéniens.

« Non, non, leur dit-il; en vous chargeant du péril (de la guerre contre Philippe) pour la liberté universelle et pour le salut commun, vous

n'avez point failli. Non! j'en jure par ceux de vos ancêtres qui bravèrent les hasards de Marathon, et par ceux qui soutinrent le choc à la bataille de Platée, et par ceux qui sur mer livrèrent les combats de Salamine et d'Artemise, et par un grand nombre d'autres qui reposent dans les tombeaux publics. »

Si dans ce moment Démosthène eût employé l'*apostrophe*, il aurait dit : Je vous en atteste, ou j'en jure par vous, illustres morts, etc. Mais ce tour, plus artificiel et plus commun, aurait été moins beau. Et en effet, ce n'est pas dans le fort d'une argumentation aussi serrée que l'est celle de Démosthène dans cet endroit de son apologie, ce n'est point là que l'orateur doit lâcher prise et se dessaisir de ses juges, pour s'adresser aux absents ou aux morts.

Dans ces moments, c'est la partie adverse qu'on attaque, c'est un témoin présent que l'on atteste, c'est un accusateur qu'on presse, ou un protecteur qu'on implore, c'est quelquefois ses juges mêmes qu'on met en scène et qu'on prend à témoin. Ainsi, dans la harangue que je viens de citer, soit que Démosthène provoque son adversaire et lui demande : « Pour qui voulez-vous, Eschine, qu'on vous répute? pour l'ennemi de la république, ou pour le mien? » Soit qu'il interroge ses juges et qu'il leur demande à eux-mêmes : « Qui empêcha que l'Hellespont ne tombât sous une domination étrangère? Vous, messieurs.

Or, quand je dis vous, je dis la république. Mais qui consacrait au salut de la république ses discours, ses conseils, ses actions? qui se dévouait totalement pour elle? Moi. » Le mouvement oratoire est vif, pressant, irrésistible.

Quelquefois l'*apostrophe* est double; et les deux mouvements, se succédant avec rapidité, donnent à l'éloquence le plus haut degré de chaleur. Tel est, contre Aristogiton, cet endroit du même orateur, rappelé par Longin : « Il ne se trouvera personne entre vous, Athéniens, qui ait du ressentiment et de l'indignation de voir un impudent, un infâme, violer insolemment les choses les plus saintes! Un scélérat, dis-je, qui... O le plus méchant de tous les hommes! rien n'aura pu arrêter ton audace effrenée! » etc.

J'ai cité ailleurs la plus belle des *apostrophes* de Cicéron : *Quid enim, Tubero, tuus ille districtus in acie pharsalicâ gladius agebat?* (1) Mais cette figure se reproduit à chaque instant dans ses harangues. Je ne sais pas pourquoi nous le citons en détail; il faut le lire tout entier, et le relire après l'avoir lu. Tantôt on le verra prendre à la gorge son adversaire, le terrasser, le couvrir d'opprobre, et après l'avoir foulé aux pieds et traîné dans la fange, l'abandonner avec mépris à l'indignation publique; c'est ainsi qu'il

(1) « Toi-même, Tuberon, que faisait ton épée dans le champ de Pharsale? »

traite Pison; tantôt s'adresser à ses juges, comme dans la défense de Milon, et invoquer leur témoignage : *Sed quid ego argumentor? quid plura disputo? Te, Q. Petilli, appello, optimum et fortissimum civem; te M. Cato, testor; quos mihi divina quædam sors dedit judices* (1) : tantôt s'adresser à son client et le mettre en scène : *Te quidem, Milo, quod isto animo es (scilicet fortissimo) satis laudare non possum; sed quo est ista magis divina virtus, eo majore à te dolore divellor* (2) : tantôt enfin chercher dans l'auditoire des amis et des défenseurs : *Vos, vos appello, fortissimi viri, qui multum pro republicâ sanguinem effudistis; vos in viri et in civis invicti appello periculo, centuriones, vosque, milites. Vobis non solum inspectantibus, sed etiam armatis et huic judicio præsidentibus, hæc tanta virtus ex hâc urbe expelletur, exterminabitur, projicietur* (3).

---

(1) « Mais pourquoi m'arrêter à des raisonnements? pourquoi disputer davantage? C'est à vous, vertueux et vaillant Q. Petilius, c'est à vous, M. Caton, que je m'adresse, à vous qu'une providence divine semble m'avoir donnés pour juges. »

(2) « Je ne puis, Milon, trop louer la force et l'élévation de ton ame; mais plus je vois dans ta vertu ce noble et divin caractère, plus grande est pour moi la douleur de me séparer de toi. »

(3) « C'est vous que j'implore, braves guerriers, qui avez tant répandu de votre sang pour la patrie; c'est vous que j'appelle au secours d'un vaillant citoyen, d'un homme invin-

Voilà le véritable genre de l'*apostrophe* oratoire. Celle qui s'adresse aux absents, aux morts, aux êtres invisibles ou inanimés, peut être pathétique, lorsque le sujet la soutient et que la situation l'inspire; mais elle est beaucoup moins pressante, et le plus souvent elle tient de la déclamation.

Sa place naturelle c'est la poésie passionnée.

> Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?
> (*Phèdre.*)

> Mânes de mon amant, j'ai donc trahi ma foi?
> (*Alzire.*)

> O cendres d'un époux! ô Troyens! ô mon père!
> O mon fils! que tes jours coûtent cher à ta mère!
> (*Andromaque.*)

> Quoi! pour noyer les Grecs et leur milles vaisseaux,
> Mer, tu n'ouvriras pas des abymes nouveaux?...
> Et toi, soleil, et toi, etc. (*Clytemnestre.*)

Elle interrompt le dialogue, se mêle au récit et l'anime, s'échappe à tous moments d'un cœur que possède l'amour, la jalousie, la colère, l'indignation, etc. Elle soulage aussi la douleur plaintive et solitaire; et c'est l'expression la plus familière et la plus touchante de cette mélancolie qui se nourrit de souvenirs et de regrets.

---

cible, vous, centurions, vous, soldats, qui, non seulement assistez, mais qui, sous les armes, présidez à ce jugement. Souffrirez-vous que du sein de Rome on écarte, on bannisse, on extermine tant de vertu?»

Autrefois l'usage d'adresser la parole à son cœur, à ses yeux, à son ame, à son bras, était fréquent dans la poésie pathétique; et il n'est pas absolument hors de la vraisemblance de se détacher ainsi d'une partie de soi-même. Ce guerrier qui au moment du combat, se sentant frémir, disait à ses compagnons : *Ce corps frémirait bien davantage s'il savait où je vais le mener*, exprimait un sentiment naturel et sublime. Homère, qui est toujours si simple et si vrai, n'a pas laissé de dire qu'Ulysse avait tancé son cœur rugissant de colère, et lui avait dit : *Supporte encore cet affront.* Rien de plus vif et de plus touchant que cette apostrophe de dom Diègue à son épée.

Et toi, de mes exploits glorieux instrument,
Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
Fer, jadis tant à craindre, et qui, dans cette offense,
M'as servi de parade, et non pas de défense,
Va, quitte désormais le dernier des humains;
Passe, pour me venger, en de meilleures mains.

Ces vers de Chimène, tant critiqués,

Pleurez, pleurez mes yeux, et fondez-vous en eau,
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.

Ces vers nous font encore verser des larmes : c'est que la passion a dans son délire des mouvements et des illusions que la froide critique ne connaît pas.

Scudéri trouvait là *trois moitiés*. Eh! malheureux! ne vois-tu pas que le père et l'amant sont

tout; que Chimene n'est rien; qu'elle s'oublie; et que dans sa douleur elle doit s'oublier?

Application. Nouvel emploi d'un passage, soit de prose, soit de poésie.

Plus le nouveau sens, ou le nouveau rapport que l'*application* donne au passage, est éloigné de son sens primitif, plus l'*application* est ingénieuse, lorsqu'elle est juste.

De tous les jeux de l'esprit, c'est peut-être celui où il brille le plus par la justesse, la finesse, la singularité piquante, et sur-tout l'à-propos de ces rencontres heureuses que l'occasion semble lui offrir d'elle-même, espèces de hasards qui n'arrivent qu'à lui.

L'archevèché de Paris venait d'être érigé en pairie. Les duchesses, en corps, allèrent en faire compliment à l'archevêque de Harlai, l'un des plus beaux hommes de son temps. « Monseigneur, lui dit celle qui portait la parole, les brebis viennent féliciter leur pasteur de ce qu'on a couronné sa houlette. » L'archevêque, en regardant ces dames, dit à sa cour sacerdotale :

Formosi pecoris custos (1).

Madame de Bouillon, qui savait le latin, repliqua :

---

(1) « De quel beau troupeau je suis pasteur ! »

Formosior ipse (1).

L'abbé de Villeroi n'avait pu obtenir des chanoines de Lyon d'être reçu dans leur chapitre. Le roi le fit archevêque de Lyon; et le chapitre lui rendit les devoirs accoutumés. Villeroi voulut se prévaloir de son avantage, et leur dit ces mots du psaume 117 : *Lapidem quem reprobaverunt ædificantes, hic factus est in caput anguli* (2). L'un des chanoines lui répondit par le verset qui suit immédiatement celui-là : *A domino factum est istud, et est mirabile oculis nostris* (3).

Il fut un temps où il était permis, en chaire, de citer des auteurs profanes. Le P. Arnoux, jésuite, confesseur de Louis XIII, en prêchant la passion, vit entrer la reine, Marie de Médicis, et obligé de recommencer, selon l'usage, il lui adressa ce vers de Virgile :

Infandum, regina, jubes renovare dolorem (4).

L'emblême de Louis XIV était, comme on sait, le soleil. Le jésuite Bouhours prétendait même

---

(1) « Le pasteur est plus beau lui-même. »

(2) « La pierre qu'ils avaient rejetée est devenue la pierre de l'angle. »

(3) « C'est le Seigneur qui a fait cela, et c'est un miracle à nos yeux. »

(4) « Reine, vous m'ordonnez de renouveler une horrible douleur. »

que *depuis que le roi avait pris un soleil pour son symbole, et qu'il s'était approprié ce bel astre, pour parler de la sorte, les personnes un peu éclairées prenaient le soleil pour lui.* Quoi qu'il en soit, Louis XIV avait été instruit de ce qui se tramait en Angleterre en faveur du prince d'Orange, et il en avait averti le roi Jacques II, qui n'avait pas voulu le croire. Mais quand l'événement justifia l'avis qu'il avait négligé, on dit que Jacques s'écria :

Solem quis dicere falsum
Audeat? ille etiam cæcos instare tumultus
Sæpè monet, fraudemque, et operta tumescere bella (1).

Voilà sans contredit une des plus belles *applications* qui se soient jamais faites, mais une présence d'esprit bien étrange, dans un roi menacé de perdre sa couronne!

Ce même Jacques II nous rappelle le malheur de la Hogue, et la réponse trop heureuse que firent les Anglais aux flatteurs de Louis XIV. Les flatteurs avaient imaginé une médaille où Louis XIV était représenté sous la figure de Neptune menaçant les vents, avec cette légende, *Quos ego.* Le combat fut perdu; et toute l'habileté de Tourville, et toute la valeur des Français ne purent

(1) « Qui osera dire que le soleil nous trompe? C'est lui qui souvent nous avertit des troubles secrets qui nous menacent, des trahisons, et des guerres sourdes qui commencent à s'allumer. »

empêcher qu'on ne succombât sous le nombre. Alors les Anglais, à leur tour, firent frapper une médaille, dont l'emblème était aussi l'image de Neptune, mais avec ces vers pour légende :

Maturate fugam, regique hæc dicite vestro,
Non illi imperium pelagi (1).

ils n'ajoutaient pas encore, comme ils ont fait depuis,

Sed mihi sorte datum (2) :

vanité aussi imprudente que celle du *Quos ego.*

Tout le monde sait le trait d'arrogance attribué aux Hollandais à l'égard de Louis XIV : *Sta, sol*, par allusion à son emblème.

Une *application* trop ingénieuse pour convenir à la douleur, est celle que fit, dit-on, la sœur de M. de Thou, en voyant le tombeau du cardinal de Richelieu : *Domine, si fuisses hic, frater meus non fuisset mortuus* (3).

Les *applications* n'ont pas toujours un caractère aussi sérieux. Tout le monde connaît celle que fit Calvin de ce vers au clergé de Rome.

---

(1) « Hâtez-vous de prendre la fuite, et allez dire à votre roi que ce n'est pas à lui qu'appartient l'empire des mers. »

(2) « C'est à moi que le sort l'a donné. »

(3) « Seigneur, si vous aviez été ici, mon frère ne serait pas mort. »

Vobis picta croco et fulgenti murice vestis
Desidiæ cordi.

Le cardinal Baronius avait une dévotion si particulière à saint Marcel, qu'on ne doutait pas qu'il n'en prît le nom, s'il arrivait à la papauté. Un devin lui dit, pour sa bonne aventure :

Si quà fata aspera rumpas,
Tu Marcellus eris.

Ce jeu de mots fait souvenir d'une réplique bien singulièrement heureuse, d'un homme d'esprit qui quelquefois s'amusait à faire des *rebus.* Quelqu'un disait de lui, en badinant à sa manière,

Natum rebus *agendis :*

Il répondit :

Et mihi res, non me rebus *subjungere conor.*

Le pape Innocent XI, ayant mis un impôt sur le papier timbré et sur le tabac, on fit dire à Pasquin : *Contra folium quod vento rapitur ostendis potentiam tuam, et stipulam siccam persequeris* (1).

Ménage, écrivant à madame de Sévigné sur les folies du carnaval, lui disait, par allusion à la cérémonie des cendres :

---

(1) « Tu as exercé ta puissance sur la feuille qui est le jouet des vents, et tu persécutes le faisceau d'herbe sèche. »

Hic motus animorum atque hæc certamina tanta
Pulveris exigui jactu compressa quiescent (1).

Rappellerai-je ici une gaieté de collége assez curieuse dans son espèce? Quelque mauvais plaisant ayant fait entrer un âne dans une de nos écoles de théologie, ce fut, parmi les écoliers, à qui traiterait le nouveau venu avec le plus d'incivilité; ils firent tant qu'ils le chassèrent. Quand le tumulte fut appaisé, le professeur (l'abbé L.F.), dit gravement, pour leur apprendre à vivre : *In propriâ venit, et sui eum non receperunt* (2).

Ce qui donne à l'*application* le caractère le plus piquant, c'est lorsqu'on emploie un dicton populaire, un proverbe, à cacher la finesse de la pensée, ou la malice de l'intention, sous l'air de la simplicité.

Un soi-disant homme de cour offrait *sa protection* à un gentilhomme de province. *Je l'accepte, monsieur*, lui dit le gentilhomme, *les petits présents entretiennent l'amitié.*

On disait devant Fontenelle que Dieu avait fait l'homme à son image. Vous savez sa réponse : *L'homme le lui rend bien.*

Madame D. D. entendant raconter que saint

(1) « Tous ces mouvements des esprits et tous ces grands combats seront appaisés par un peu de poussière. »

(2) « Il est venu dans son propre domaine, et les siens ne l'y ont pas reçu. »

Denis, après qu'on lui eut coupé la tête, la porta dans ses mains à deux lieues de distance : *Je n'ai pas de peine à le croire*, dit-elle : *il n'y a que le premier pas qui coûte.*

La même ayant ouï dire qu'une femme de sa connaissance avait repris la fantaisie de coucher avec son mari, *C'est peut-être*, dit-elle, *une envie de femme grosse.*

Le talent des *applications* suppose, avec un esprit juste, subtil, et prompt, une mémoire richement meublée. Voilà pourquoi Virgile, que tout le monde sait par cœur dès-l'enfance, est, de tous les auteurs profanes, celui dont on a fait le plus et de plus heureuses *applications.*

A l'égard des livres saints, on sait l'usage qu'en ont fait la morale et l'éloquence de la chaire. Parmi les *applications* de ce genre, on cite avec raison le texte de l'oraison funèbre de Turenne, *Fleverunt eum omnis turba Israël planctu magno, etc.* et le texte de l'oraison funèbre du duc et de la duchesse de Bourgogne, où le père de la Rue appliqua si heureusement au désastre de 1712, ce passage de Jérémie. « Pourquoi vous attirez-vous par vos péchés un tel malheur, que de voir enlever par la mort, du milieu de vous, l'époux, l'épouse, et l'enfant au berceau? » *Quare facitis malum grande contra animas vestras, ut intereat ex vobis, vir, mulier, et parvulus, de medio Judæ.*

Les prédicateurs se sont permis souvent de

mutiler, de tronquer les passages qu'ils empruntaient des livres saints, d'en altérer le sens, et quelquefois de leur en donner un tout contraire à l'esprit du texte. *Voyez*, dans l'article CITATION, de *l'Encyclopédie*, combien le sens de ces mots *multi vocati*, *pauci verò electi*, a été corrompu. Il en est de même du *compelle intrare*. Un tel abus est de conséquence, et peut servir à consacrer les plus dangereuses erreurs.

ARIETTE. Air de musique vocale, dont le caractère est la légèreté. Ce mot est nouveau dans notre langue, et quoiqu'il y eût, dans la musique de Lulli, de Mouret, de Campra, quelques morceaux de chant mesuré, d'un mouvement vif et d'un tour agréable, on ne disait point les *ariettes* mais les *airs* de Lulli, de Mouret, de Campra. Ce fut lorsqu'on eut quelque idée de la musique italienne, et qu'on essaya d'en imiter les passages brillants, que du mot *aria*, on fit le mot *ariette*; et on donna ce nom distinctif aux airs français que l'on croyait composés à l'italienne : ainsi, l'on dit les *ariettes* de Rameau, les *ariettes* de Mondonville, *l'ariette* des Talents lyriques, *l'ariette* de Pygmalion, *l'ariette* de Tithon et l'Aurore.

Ce chant léger, qui était la partie de la musique italienne la moins estimable et la plus facile à imiter, fut introduit à l'Opéra-Comique.

et il y eut beaucoup de succès. Le nom d'*ariette* lui convenait alors plus que jamais; il le retint, et l'on distingua *l'ariette* et le vaudeville. Mais l'Opéra-Comique ayant pris dans la suite un caractère plus élevé, et les sentiments qui l'animaient l'ayant rendu susceptible d'une musique plus variée, plus expressive, on sentit qu'on pouvait faire mieux que d'y donner à des voix légères des modulations brillantes à exécuter : on fit des chants qui avaient eux-mêmes du caractère et de l'expression; et ce fut alors qu'on s'aperçut, quoi qu'en eût dit Rousseau, que notre langue était susceptible des beautés véritables de la musique italienne. Il eût donc fallu distinguer, dès ce moment, *l'ariette* qui n'était que brillante, de l'air expressif et passionné. Mais l'usage était établi d'appeler *ariette* tous les airs de l'Opéra-Comique; et quoique le goût eût décidé que les chants du *Devin de Village* étaient des *airs*, et non des *ariettes*, parce que le style en était simple et naturel, l'usage prévalut, et conserva le nom d'*ariette* pour tous les airs chantés sur le théâtre où *l'ariette* avait brillé. Ainsi, l'air de Tom-Jone,

Amour, quelle est donc ta puissance ?

l'air du *Déserteur*,

Mourir n'est rien, c'est notre dernière heure;

l'air de *Silvain*,

Je puis braver les coups du sort,
Mais non pas les regards d'un père :

s'appelèrent des *ariettes*.

Ce n'est pas tout : lorsque la musique italienne, la plus simple, la plus noble, la plus pathétique, s'est établie sur le théâtre de l'Opéra, ceux qui, par goût, par opinion, par système, ont tâché de la dépriser, ont donné aussi le nom d'*ariettes*, non-seulement aux airs d'un caractère brillant et léger, mais indistinctement à tous les chants, même aux plus sublimes, aux plus passionnés de ce nouveau genre d'opéra ; et de l'idée de légèreté, de frivolité, de comique, originairement attachée au mot d'*ariette*, ils ont tiré cette induction, que la musique italienne, la musique des *ariettes* n'était pas digne de la tragédie. On aura cependant quelque peine à croire que l'air de Roland,

Que me veux-tu, monstre effroyable ?

que l'air d'Atys,

Quel trouble agite mon cœur ?

que l'air de Cybèle,

Tremblez, ingrats, de me trahir ;

que l'air d'Oreste,

Cruel ! et tu dis que tu m'aimes !

et celui de Pylade,

Oreste ! au nom de la patrie,

soient de cette musique, ou légère ou comique, qu'on appelle *ariettes*, ou jolis petits airs.

En italien, le mot *aria* signifie un *air* en général; ce n'est point un diminutif. Le mot *ariette* en est un; il faut donc le garder pour l'espèce de chant la plus légère et la moins expressive, et ne pas faire servir l'abus des mots à donner le change aux idées. *Voyez* Air.

Arlequin. Personnage de la comédie italienne. Le caractère distinctif de l'ancienne comédie italienne est de jouer des ridicules, non pas personnels, mais nationaux. C'est une imitation grotesque des mœurs des différentes villes d'Italie; et chacune d'elles est représentée par un personnage qui est toujours le même. Pantalon est vénitien, le Docteur est bolonais, Scapin est napolitain, et *Arlequin* est bergamasque. Celui-ci est d'une singularité qui mérite d'être observée, et il a fait long-temps les plaisirs de Paris, joué par trois acteurs célèbres, Dominique, Thomassin, et Carlin. Il est vraisemblable qu'un esclave africain fut le premier modèle de ce personnage. Son caractère est un mélange d'ignorance, de naïveté, d'esprit, de bêtise, et de grâce : c'est une espèce d'homme ébauché, un grand enfant, qui a des lueurs de raison et d'intelligence, et dont toutes les méprises ou les mal adresses ont quelque chose de piquant. Le vrai modèle de son jeu

est la souplesse, l'agilité, la gentillesse d'un jeune chat, avec une écorce de grossièreté qui rend son action plus plaisante; son rôle est celui d'un valet patient, fidèle, crédule, gourmand, toujours amoureux, toujours dans l'embarras, ou pour son maître, ou pour lui-même, qui s'afflige, qui se console avec la facilité d'un enfant, et dont la douleur est aussi amusante que la joie.

Ce rôle exige beaucoup de naturel et d'esprit, beaucoup de grâce et de souplesse.

Les Français l'ont employé quelquefois heureusement dans leurs comédies, comme de Lisse dans *Arlequin sauvage*, et dans *Timon le misanthrope;* mais en général la liberté du jeu de cet acteur naïf, et l'originalité de son langage s'accommodent mieux d'un simple canevas qu'il remplit à sa guise, que du rôle le mieux écrit.

Arts libéraux. Rien de plus bizarre en apparence que d'avoir ennobli les *arts* d'agrément, à l'exclusion des *arts* de première nécessité; d'avoir distingué dans un même *art* l'agréable d'avec l'utile, pour honorer l'un de préférence à l'autre; et cependant rien de plus raisonnable que ces distinctions, à les regarder de près.

La société, après avoir pourvu à ses besoins, s'est occupée de ses plaisirs; et le plaisir, une fois senti, est devenu un besoin lui-même. Les jouissances sont le prix de la vie; et on a re-

connu, dans les *arts* d'agrément, le don de les multiplier. Alors, regardant tous les *arts* comme utiles, et sans distinctions des genres de bonté, on n'a considéré que l'encouragement qu'exigeaient les uns et les autres; et on leur a proposé des récompenses relatives aux facultés et aux inclinations de ceux qui devaient s'y exercer.

Le premier objet des récompenses est d'encourager les travaux. Or des travaux qui ne demandent que des facultés communes, telles que la force du corps, l'adresse de la main, la sagacité des organes, et une industrie facile à acquérir par l'exercice et l'habitude, n'ont besoin, pour être excités, que de l'appât d'un bon salaire. On trouvera par-tout des hommes robustes, laborieux, agiles, adroits de la main, qui seront satisfaits de vivre à l'aise en travaillant, et qui travailleront pour vivre.

A ces *arts*, même aux plus utiles et de première nécessité, on a donc pu ne proposer qu'une vie aisée et commode; et les qualités naturelles qu'ils supposent, ne sont pas susceptibles de plus d'ambition. L'ame d'un artisan, celle d'un laboureur, ne se repaît point de chimères; et une existence idéale l'intéresserait faiblement.

Mais pour les *arts* dont le succès dépend de la pensée, des talents de l'esprit, des facultés de l'ame, sur-tout de l'imagination, il a fallu non-seulement l'émulation de l'intérêt, mais celle de la vanité; il a fallu des récompenses analogues

à leur génie et dignes de l'encourager, une estime flatteuse aux uns, une espèce de gloire aux autres, et à tous des distinctions proportionnées aux moyens et aux facultés qu'ils demandent.

Ainsi s'est établie dans l'opinion la prééminence des *arts libéraux* sur les *arts* mécaniques, sans égard à l'utilité, ou plutôt en les supposant diversement utiles, les uns aux besoins de la vie, les autres à son agrément.

Cette distinction a été si précise, que, dans le même *art*, ce qui exige un degré peu commun d'intelligence et de génie, a été mis au rang des *arts libéraux*; tandis qu'on a laissé au nombre des *arts* mécaniques ce qui ne suppose que des moyens physiques, ou les facultés de l'esprit données à la multitude. Telle est, par exemple, la différence de l'architecte et du maçon, du statuaire et du fondeur, etc. Quelquefois même on a séparé la partie spéculative et inventive d'un *art* mécanique, pour l'élever au rang des sciences, tandis que la partie exécutive est restée dans la foule des *arts* obscurs. Ainsi l'agriculture, la navigation, l'optique, la statique tiennent par une extrémité aux connaissances les plus sublimes, et par l'autre à des *arts* qu'on n'a point ennoblis. Les *arts libéraux* se réduisent donc à ceux-ci: l'éloquence, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure considérée dans la partie du dessin.

Par un renversement assez singulier, on voit

que les plus honorés des *arts*, et ceux en effet qui méritent le plus de l'être, par les facultés qu'ils demandent et par les talents qu'ils supposent, que les seuls même d'entre les *arts* qui exigent une intelligence, une imagination, un génie rare, et une délicatesse d'organes dont peu d'hommes ont été doués, sont presque tous des *arts* de luxe, des *arts* sans lesquels la société pourrait être heureuse, et qui ne lui ont apporté que des plaisirs de fantaisie, d'habitude, et d'opinion, ou d'une nécessité très-éloignée de l'état naturel de l'homme. Mais ce qui nous paraît un caprice, une erreur, un désordre de la nature, ne laisse pas d'être conforme à ses desseins; car ce qui est vraiment nécessaire à l'homme, a dû être facile à tous; et ce qui n'est possible qu'au plus petit nombre, a dû être inutile au plus grand.

Parmi les *arts libéraux*, les uns s'adressent plus directement à l'ame, comme l'éloquence et la poésie; les autres plus particulièrement aux sens, comme la musique et la peinture; les uns emploient, pour s'exprimer, des signes fictifs et changeants, les sons articulés; un autre emploie des signes naturels, et par-tout les mêmes, les accents de la voix, le bruit des corps sonores; les autres emploient, non pas des signes, mais l'apparence même des objets qu'ils expriment, les surfaces et les contours, les couleurs, l'ombre et la lumière; un autre enfin n'exprime rien (je parle de l'architecture), mais son étude est d'ob-

server ce qui plaît au sens de la vue, soit dans le rapport des grandeurs, soit dans le mélange de formes; et son mérite est de réunir l'agrément et l'utilité.

Enfin parmi ces *arts*, les uns ont la nature pour modèle; et leur excellence consiste à la choisir, et à composer d'après elle, aussi-bien qu'elle, et mieux qu'elle-même; ainsi opèrent la poésie, la peinture, et la sculpture. Tel autre exprime la vérité même, et n'imite rien; mais aux moyens qu'il emploie, il donne toute la puissance dont ces moyens sont susceptibles, ainsi l'éloquence déploie tous les ressorts du sentiment, toutes les forces de la raison. Tel autre imite ou par ressemblance ou seulement par analogie; ainsi la musique a deux organes, l'un naturel, l'autre factice, la voix humaine, et les instruments qui peuvent seconder la voix, y suppléer, porter à l'ame, par l'entremise de l'oreille, d'agréables émotions.

On voit combien il serait difficile de réduire, à un même principe, des *arts* dont les moyens, les procédés, l'objet, diffèrent si essentiellement.

Quand il serait vrai, comme un musicien célèbre l'a prétendu, que le principe universel de l'harmonie et de la mélodie fût dans la nature; il s'ensuivrait que la nature serait le guide, mais non pas le modèle de la musique. Tous les sons et tous les accords sont dans la nature, sans doute; mais l'*art* est de les réunir et d'en com-

poser un ensemble qui plaise à l'oreille et qui porte à l'ame d'agréables émotions; or qu'on nous dise à quoi ce composé ressemble. Est-ce dans le chant des oiseaux, dans les accents de la voix humaine, que la musique a pris le système des modulations et des accords?

Cet *art* est peut-être le plus profond secret que l'homme ait dérobé à la nature. Le peintre n'a qu'à ouvrir les yeux; dira-t-on de même que le musicien n'a qu'à prêter l'oreille pour trouver des modèles? La musique, il est vrai, imite assez souvent; et la vérité embellie est un nouveau charme pour elle; mais qui la réduirait à l'imitation, à l'expression de la nature, lui retrancherait les plus frappants de ses prodiges, et à l'oreille les plus sensibles et les plus chers de ses plaisirs. La musique ressemble donc, d'un côté, à la poésie, laquelle embellit la nature en l'imitant; et de l'autre, à l'architecture, qui ne consulte que le plaisir du sens qu'elle doit affecter.

En étudiant les *arts*, il faut se bien remplir de cette idée, qu'indépendamment des plaisirs réfléchis que nous causent la ressemblance et le prestige de l'imitation, chacun des sens a ses plaisirs purement physiques, comme le goût et l'odorat; l'oreille sur-tout a les siens; elle y est même d'autant plus sensible, qu'ils sont plus rares dans la nature. Pour mille sensations agréables qui nous viennent par le sens de la vue, il ne nous en vient peut-être pas une par le sens de

l'ouïe. On dirait que cet organe étant spécialement destiné à nous transmettre la parole, et la pensée avec elle, la nature, par cela seul, ait cru l'avoir assez favorisé. Tout, dans l'univers, semble fait pour les yeux, et presque rien pour les oreilles. Aussi de tous les *arts*, celui qui a le plus d'avantage à rivaliser avec la nature, c'est l'*art* des accords et du chant.

L'architecture est encore moins que la musique asservie à l'imitation. Quelle idée que de lui donner pour modèle la première cabane dont l'homme sauvage imagina de se faire un abri! Quand cette cabane, cette ébauche de l'*art*, en contiendrait les éléments, elle n'a pas été donnée par la nature; elle est, comme l'église de Saint-Pierre de Rome, un composé artificiel; ce fut le coup d'essai de l'industrie; et il est étrange de vouloir que l'essai soit le modèle du chef-d'œuvre. Comment tirer de cette cabane l'idée des proportions, des profils, des formes les plus régulières?

Le prodige de l'*art* n'a pas été d'employer des colonnes et des chevrons; c'est la plus simple et la plus grossière des inventions de la nécessité. Le prodige a été de déterminer les rapports des hauteurs et des bases, l'ensemble harmonieux, l'équilibre des masses, la précision et l'élégance des profils, des saillies, et des contours. Est-ce la raison, l'analogie, la nature enfin, qui a donné la composition de l'ordre corinthien, le plus magnifique de tous, le plus agréable et le plus in-

sensé? Les colonnes rappellent des tiges d'arbres, qui supportaient de longues poutres, et des solives en travers, figurées par l'entablement; je le veux bien; mais où l'inventeur de l'ordre corinthien a-t-il vu, soit dans la nature, soit dans les premières inventions de la nécessité, un vase entouré d'une plante, placé au bout d'une tige d'arbre, et soutenant un lourd fardeau? Callimaque l'a vu ce vase; mais il l'a vu par terre, et ne supportant rien. L'emploi qu'il en a fait répugne au bon sens et à la vraisemblance; et cependant cette absurdité est, au gré des yeux, le plus riche, le plus bel ornement de l'architecture. Les rouleaux ou volutes de l'ordre ionique, ne sont pas moins ridiculement employés; et c'est encore une beauté. L'*art* même, depuis deux mille ans, cherche en vain à renchérir sur ces compositions; rien n'en peut approcher; les proportions de l'architecture grecque restent encore inaltérables; et sans avoir de modèle dans la nature, elles semblent destinées à être éternellement elles-mêmes le modèle de l'*art*. Pourquoi cela? C'est que le plaisir des yeux est, comme celui de l'oreille, attaché à de certaines impressions, et que ces impressions dépendent de certains rapports que la nature a mis entre l'objet et l'organe. Mais saisir ces rapports ce n'est pas imiter, c'est deviner la nature.

Ainsi procède l'éloquence; elle n'imite rien : l'orateur n'est pas un mime; il parle d'après lui,

il transmet sa pensée, il exprime ses sentiments. Mais dans le dessein d'émouvoir, d'éclairer, de persuader, de faire passer dans nos cœurs les mouvements du sien, il choisit avec réflexion ce qu'il connaît de plus capable de nous remuer à son gré. C'est encore ici l'influence de l'esprit sur l'esprit, l'action de l'ame sur l'ame, le rapport des objets avec l'organe du sentiment, qu'il faut étudier; et pour maîtriser les esprits, le soin de l'orateur est de connaître ce qui les touche et peut les émouvoir comme il entend qu'ils soient émus.

Dans les *arts* même dont l'imitation semble être le partage, comme la poésie, la peinture, la sculpture, copier n'est rien, choisir est tout. Les détails sont dans la nature, mais l'ensemble est dans le génie. L'invention consiste à composer des masses qui ne ressemblent à rien, et qui, sans avoir de modèle, aient pourtant de la vérité; or quel est dans la nature le principe et la règle de ces compositions? Il n'y en a pas d'autre que la connaissance de l'homme, l'étude de ses affections, le résultat des impressions que les objets font sur l'organe. Cela est évident pour le choix, le mélange, et l'harmonie des couleurs, la beauté des contours, l'élégance des formes; l'œil en est le juge suprême; et la même étude de la nature, qui démêle les sons qui plaisent à l'oreille, nous a éclairés sur le choix des objets qui plaisent aux yeux.

Même théorie à l'égard de la partie intellectuelle de la peinture, et à l'égard de la poésie, qui est l'*art* de peindre à l'esprit.

Il est aussi impossible d'expliquer les plaisirs de la pensée et du sentiment, que ceux de l'oreille et des yeux; mais une expérience habituelle nous fait connaître que la faculté de sentir et d'imaginer a dans l'homme une activité inquiète qui veut être exercée, et de telle façon plutôt que de telle autre.

La nature nous présente pêle-mêle, si j'ose le dire, ce qui flatte et ce qui blesse notre sensibilité : or l'imitation se propose, non-seulement l'illusion, mais le plaisir; c'est-à-dire, non-seulement d'affecter l'ame en la trompant, mais de l'affecter comme elle se plaît à l'être. Ce choix est le secret de l'*art*, et rien dans la nature ne peut nous le révéler, que l'étude même de l'homme et des impressions de plaisir ou de peine qu'il reçoit des objets dont il est affecté.

C'est ce discernement acquis par l'observation qui éclaire et conduit l'artiste; mais il est le guide du parfumeur, comme celui du poëte et du peintre; et que l'*art* imite ou n'imite pas, s'il est de son essence d'être un *art* d'agrément, son principe est le choix de ce qui peut nous plaire. La différence est dans les organes qu'on se propose de flatter, ou plutôt dans les affections que chacun des *arts* peut produire.

Les *arts* d'agrément qui ne portent à l'ame que

des sensations, comme celui du parfumeur, ne seront jamais comptés parmi les *arts libéraux*. Ceux-ci ont spécialement pour organes l'œil et l'oreille, les deux sens qui portent à l'ame des sentiments et des pensées; et c'est à quoi l'opinion semble avoir eu égard, lorsqu'elle a marqué à chacun d'eux sa place et le rang qu'il devait tenir.

Les *arts* s'accordent assez souvent pour embellir à frais communs le même objet, et produire un plaisir composé de leurs impressions réunies; c'est ainsi que l'architecture et la sculpture, la poésie et la musique, travaillent de concert; mais il ne faut pas croire que ce soit dans la vue de faire plus d'illusion, en imitant mieux leur objet. Un observateur habile a déja remarqué que les deux *arts* dont l'alliance était le plus sensiblement indiquée par leurs rapports (la sculpture et la peinture) se nuisent l'un à l'autre en se réunissant. Une belle estampe fait plus de plaisir qu'une statue colorée; dans celle-ci, l'excès de ressemblance ôte à l'illusion son mérite et son agrément. *Voyez* ILLUSION, IMITATION, etc.

ARTICULATION. Depuis la leçon du *Bourgeois Gentilhomme*, il n'y a guère moyen de parler sérieusement de la manière de prononcer les lettres; mais, raillerie cessante, il ne serait peut-être pas inutile d'analyser le mécanisme de la

parole : on trouverait dans cette analyse la raison physique de la rudesse ou de la douceur, de la lenteur ou de la rapidité naturelle des *articulations*, et, en deux mots, les éléments de la prosodie et de la mélodie d'une langue.

Parmi les voyelles, on trouverait que les sons graves ont naturellement de la lenteur, par la raison que l'organe, en formant ces sons, éprouve une modification plus pénible; que les sons grèles veulent être brefs; que les sons moyens sont également susceptibles ou de lenteur par leur volume, ou de vîtesse par la facilité que nous avons à les former. *Voyez* PROSODIE.

L'étude de l'*articulation*, ou des mouvements combinés des organes de la parole, pour donner aux sons de la voix les qualités qui en font des *consonnes*, serait encore plus curieuse. On distinguerait d'abord parmi les consonnes celles où un souffle muet, une espèce de bruit confus précède l'*articulation*, comme l'*m* et l'*n* consonne; comme l'*f* et son doux le *v;* comme l'*s* double et son doux le *z;* comme le *g* et l'*l* mouillés; et celles où l'*articulation* n'est précédée d'aucun souffle, comme le *p* et son doux le *b;* comme le *t* et son doux le *d;* comme le *k* et l'*l* simple. De-là un caractère propre, qui assigne à chacune d'elles une place dans l'harmonie imitative, détail que nous mépriserons peut-être, mais que les Grecs ne méprisaient pas.

On trouverait dans la nature la raison du

choix que les anciens avaient fait de l'*m* et de l'*n* pour être les signes du son nasal; et on s'apercevrait, avec surprise, que pour faire passer et retenir dans le nez le son d'une voyelle, on est obligé de l'intercepter, ou avec la langue, en la disposant de la même façon que pour l'*articulation* de l'*n*, ou avec les lèvres, en les pressant comme pour l'*articulation* de l'*m*; et de-là cette conséquence que les nasales des Latins et des Italiens, où l'*articulation* de l'*n* se fait sentir, peuvent bien être brèves, par la raison que l'*articulation* éteint le retentissement, comme dans *examen*, *hymen*; mais que les nasales françaises, où la langue ne fait qu'intercepter le son sans le détacher nettement, doivent toutes se prolonger. Les Latins eux-mêmes ne faisaient brèves que ces nasales grecques dont l'*articulation* coupait le retentissement : *culmen*, *tibicen*, *omen*, *barbiton*; mais toutes les nasales en *m*, *deum*, *finem*, *Romam*, *enim*, étaient longues, par la raison qu'elles n'étaient, comme les nôtres, que des voyelles inarticulées; si bien que, dans les vers, on les élidait comme voyelles finales, afin d'éviter l'*hiatus*.

Dans cette analyse, on verrait pourquoi on a confondu la faible *articulation* du *y* avec le son de l'*i*, et que la légère application de la langue contre les dents étant la même pour donner le son de l'*i* et l'*articulation* du *y*, il n'est pas possible d'exécuter celle-ci sans que le son analogue

se fasse entendre, comme dans *payer*, *moyen*, *citoyen*.

On verrait pourquoi l'*articulation* est plus forte ou plus faible, plus rude ou plus douce en elle-même, suivant le caractère de la consonne qui frappe la voyelle; pourquoi les *articulations*, relativement l'une à l'autre, sont aussi plus ou moins liantes, plus ou moins dociles à se succéder; pourquoi les unes se suivent coulamment et avec aisance, les autres se froissent et se brisent dans leur collision; et l'étude de tous ces effets contribuerait à éclairer le choix de l'oreille.

On verrait pourquoi l'*l* est facile après l'*r*, et l'*r* pénible après l'*l*; pourquoi deux labiales ne peuvent s'allier ensemble, *abfert*, *abfugit*; non plus que deux dentales dont l'une est la faible de l'autre, *adtendere*, que les Latins avaient répudié; pourquoi le passage d'une labiale à une dentale est facile du faible au faible, comme dans *ab-diquer*; du fort au fort, comme dans *aptitude*; du faible au fort, comme dans *ob-tenir*; et très-pénible du fort au faible, comme dans *cap-de Bonne-Espérance*, que l'on est obligé de prononcer *cab-de Bonne-Espérance*.

On trouverait de même la raison de la difficulté que nous éprouvons à prononcer l'*x* après l'*s*, et réciproquement, comme Quintilien l'a remarqué : *Virtus Xerxis*, *arx studiorum*, etc.

Ce ne serait donc pas une étude aussi puérile qu'on l'imagine; et plus d'un poëte en aurait eu

besoin pour suppléer au don d'une oreille sensible, qui seule peut-être a manqué à quelques-uns de ceux qu'on estime, et qu'on ne lit pas. *Voyez* HARMONIE DE STYLE.

ATTENTION. C'est une action de l'esprit qui fixe la pensée sur un objet et l'y attache; au contraire de la dissipation, qui la dérobe à elle-même; de la rèverie, qui la laisse aller au hasard sur mille objets, dont aucun ne l'arrète; et de la distraction, qui l'amuse loin de l'objet qui la doit occuper.

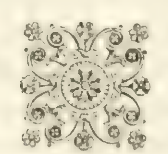
L'*attention* donne à l'esprit une fécondité surprenante et bien souvent inespérée : c'est peut-être le plus grand secret de l'art, le plus grand moyen du génie (1). Ce que tout le monde aperçoit d'un coup-d'œil dans la nature n'a rien de piquant dans l'imitation : le charme de celle-ci consiste à nous frapper de mille traits intéressants qui nous avaient échappé; or c'est l'*attention* qui les saisit, et qui, changée en habitude, distingue le regard pénétrant de l'artiste, du regard distrait, vague et confus de la multitude.

Il n'est pas bien décidé que le poëte, dont les peintures vous ravissent par la nouveauté des détails et leur vérité singulière, soit né avec plus

(1) *Inter ingenium et diligentiam perpaululùm loci reliquum est arti.* (De Orat.)

de talent que vous pour imiter la nature : vous l'auriez peinte comme lui, si vous l'aviez étudiée avec la même *attention* que lui; mais tandis que vos yeux se promènent sans réflexion, comme sans dessein, sur ce qui se passe autour de vous; les siens ne cessent d'épier la nature, et d'observer ce qui lui échappe de singulier et de piquant.

Lorsque l'*attention* se porte sur ce qui se passe au-dedans de nous-mêmes, elle s'appelle *réflexion*; et lorsque la *réflexion* est profonde et long-temps fixe, elle s'appelle *méditation* : c'est la source des grandes pensées. Rien de superficiel n'est rare; rien de commun n'est précieux : c'est en creusant que le génie s'enrichit des trésors cachés dans les entrailles de la nature, semblable au chêne que nous peint Virgile, qui, plus il étend ses racines, plus il élève ses rameaux



B.

Ballade. Petit poëme régulier, composé de trois couplets et d'un envoi, en vers égaux, avec un refrain, c'est-à-dire avec le retour du même vers à la fin des couplets, ainsi qu'à la fin de l'envoi.

Dans la *ballade*, les trois couplets sont symétriquement égaux, soit pour le nombre des vers, soit pour l'enlacement des rimes. C'est une stance de huit, de dix, de douze vers, en deux parties. L'envoi n'en est qu'une moitié, et il répond communément à la seconde partie de la stance. Les parties correspondantes des trois couplets sont sur les mêmes rimes; et l'envoi conserve les rimes de la partie à laquelle il répond.

Ce petit poëme a de la grâce et de la régularité dans sa forme; et quand le refrain en est heureusement amené à la fin des couplets, il leur donne un tour très-piquant.

Nos anciens poëtes, comme Villon et Marot, n'y ont employé que les vers de dix et de huit syllabes: celui de douze n'était guère en usage; et sa gravité semblerait déplacée dans un poëme qui doit garder la naïveté du vieux temps.

La *ballade* a passé de mode depuis madame

Deshoulières; mais si quelqu'un veut s'y amuser encore, il fera bien de lui conserver le tour du style de Marot, sans trop affecter son langage. La Fontaine est un excellent maître dans l'art de rajeunir cette ancienne naïveté.

Comme la forme de la *ballade* est difficile à décrire avec précision, en voici un modele pris de Marot, et dans lequel on remarquera, comme une singularité, qu'il y a deux refrains au lieu d'un.

Ballade *du frère Lubin.*

Pour courir en poste à la ville,
Vingt fois, cent fois, ne sais combien;
Pour faire quelque chose vile;
Frère Lubin le fera bien.
Mais d'avoir honnête entretien,
Ou mener vie salutaire,
C'est à faire à un bon chrétien :
Frère Lubin ne le peut faire.

Pour mettre (comme un homme habile)
Le bien d'autrui avec le sien,
Et vous laisser sans croix ne pile;
Frère Lubin le fera bien.
On a beau dire, je le tien,
Et le presser de satisfaire;
Jamais ne vous en rendra rien :
Frère Lubin ne le peut faire.

Pour débaucher, par un doux style,
Quelque fille de bon maintien,
Point ne faut de vieille subtile;
Frère Lubin le fera bien.

Il prêche en théologien ;
Mais pour boire de belle eau claire,
Faites-la boire à notre chien :
Frère Lubin ne le peut faire.

Envoi.

Pour faire plutôt mal que bien,
Frère Lubin le fera bien ;
Mais si c'est quelque bonne affaire,
Frère Lubin ne le peut faire.

Le temps de la galanterie fut celui de la *ballade*, ainsi que de tous ces petits poëmes qui composaient, nous dit Marot, le *bréviaire du temple* de l'amour.

Ce sont rondeaux, *ballades*, virelais,
Mots à plaisir, rimes et triolets,
Lesquels Vénus apprend à retenir
A un grand tas d'amoureux nouvelets,
Pour mieux savoir dames entretenir.

La régularité sévère de ces petites pièces de poésie en a fait abandonner le genre, et c'est ce qui aurait dû le rendre intéressant.

Le sentiment de la difficulté vaincue entre plus qu'on ne pense dans le plaisir que nous font les arts; et lorsque cette difficulté n'est pas trop gênante, qu'il y a de l'adresse à la vaincre, et qu'il en résulte un agrément de plus, elle est précieuse à conserver. C'est peut-être ce qui nous rend si chère l'habitude des vers rimés; c'est aussi ce qui nous doit faire regretter ces petits

poëmes, qui, dans leur forme prescrite, avaient de l'élégance et de la grâce, et dans lesquels la facilité unie à la contrainte était un objet de surprise, et par conséquent un plaisir de plus. Tels étaient le sonnet, le rondeau, le virelai, le triolet, le chant, et la *ballade*.

Le sonnet est peut-être le cercle le plus parfait qu'on ait pu donner à une grande pensée, et la division la plus régulière que l'oreille ait pu lui prescrire. Le couplet ne peut guère avoir de plus jolie forme que celle du triolet. Le tour du rondeau et du virelai donne de la saillie au badinage et à l'épigramme. La *ballade*, comme le chant, donne, par son refrain, de l'élégance et de la grâce aux stances qui la composent. Chacun de ces petits poëmes avait son caractère particulier et ses règles prescrites, c'est-à-dire des guides sûrs pour le talent et pour le goût.

Ce qu'on appelle aujourd'hui *poésies fugitives* n'a plus ni forme ni dessein; elles sont libres, mais trop libres. La facilité, que suit la négligence, en fait produire avec une abondance qui ajoute encore au dégoût de leur insipidité. Des hommes de génie, dont ces poésies légères sont les délassements, y excelleront toujours; mais le génie est rare; et le talent médiocre, qui aurait peut-être réussi à bien tourner une *ballade* ou un rondeau, ne fera, dans une pièce de vers libres, qu'enfiler des rimes communes et des idées plus communes encore, sans aucune peine, il

est vrai, mais aussi sans aucun mérite, ni du côté du goût, ni du côté de l'art.

BARREAU. C'est le lieu où l'on plaide devant les juges; et le genre de style ou d'éloquence en usage dans la plaidoirie s'appelle style du *barreau*, éloquence du *barreau*.

On a souvent confondu, en parlant des anciens, le *barreau* avec la tribune, et les avocats avec les orateurs, sans doute à cause que l'un de ces emplois menait à l'autre, et que bien souvent le même homme les exerçait à-la-fois.

Il y avait à Athènes trois sortes de tribunaux : celui de l'Aréopage, qui ne jugeait qu'au criminel, et d'où l'éloquence pathétique était bannie; celui des juges particuliers, devant lesquels se plaidaient les causes qui n'étaient pas capitales; et celui du peuple, auquel on déférait une loi qu'on croyait mauvaise, et qui avait droit de l'abroger. Les deux premiers de ces tribunaux répondaient à notre *barreau*, le dernier répondait au *Forum* ou à la tribune romaine. Il y avait de plus les assemblées publiques, où le peuple et le sénat siégeaient ensemble, et dans lesquelles s'agitaient les affaires d'état. Démosthène nous a décrit la forme de ces assemblées, que les *prytanes*, ou les chefs du sénat, avaient seuls droit de convoquer, et auxquelles le peuple présidait par tribus. *Voyez* DÉLIBÉRATIF.

Tant que Rome fut libre, le *forum*, ou le peuple était juge, fut le tribunal suprême. Le tribunal des préteurs, celui des censeurs, celui des chevaliers, celui du sénat même, était subordonné à celui du peuple. Mais depuis César, et sous les empereurs, toutes les grandes causes furent attribuées au sénat; l'autorité des préteurs s'accrut; celle du peuple fut anéantie; et l'éloquence de la tribune périt avec la liberté.

Ainsi, dans Rome et dans Athènes, tantôt les causes se plaidaient devant les juges, esclaves de la loi; tantôt devant le législateur, qui avait le droit d'abroger la loi, de l'adoucir, de la changer, de la laisser dormir, de lui imposer le silence, en un mot, de mettre sa volonté à la place de la loi même. Voilà ce qui distingue essentiellement le *barreau* d'avec la tribune. *Voyez* ORATEUR.

Autant les fonctions de l'orateur étaient en honneur dans Athènes et dans Rome, autant la profession d'avocat y fut avilie par la vénalité, la corruption, et la mauvaise foi. Démosthène, qui l'avait exercée, se vantait d'avoir reçu cinq talents pour se taire, dans une cause où sans doute on appréhendait qu'il ne parlât; et comme il s'était fait payer son silence, on juge bien que lui et ses pareils faisaient encore mieux acheter leur voix. *Rien ne fut plus vénal dans Rome*, dit Tacite, *que la perfidie des avocats.*

Chez nos bons aïeux, lorsque tous les crimes étaient taxés, que pour cent sous on pou-

vait couper le nez ou l'oreille à un homme; ce beau tarif, appuyé de la preuve, ou par témoin, ou par serment, ou par le sort des armes, avait peu besoin d'avocats. Les lois romaines introduites, les rendirent plus nécessaires. Mais le *barreau* ne prit une forme raisonnable et décente que dans le quatorzième siècle, lorsque le parlement, devenu sédentaire sous Philippe-le-Bel, fut le refuge de l'innocence et de la faiblesse, si long-temps opprimées aux tribunaux militaires et barbares des grands vassaux.

L'usage de faire parler pour soi un homme plus instruit, plus habile que soi, a dû s'introduire par-tout où la raison et la justice ont pu se faire entendre. Mais cette institution avait un vice radical, d'où sont dérivés tous les vices de l'éloquence du *barreau*. L'avocat, en plaidant une cause qui n'est pas la sienne, joue un rôle qui n'est pas le sien : voilà pourquoi, si l'on en croit Aristophane, Cicéron, Pétrone, Quintilien, la déclamation a été dans tous les temps le caractère dominant de l'éloquence du *barreau*. *Voyez* DÉCLAMATION.

Si les plaideurs étaient leurs avocats eux-mêmes, ils exposeraient les faits avec simplicité; ils diraient leurs raisons sans emphase; et s'ils employaient les mouvements d'une éloquence passionnée, ces mouvements seraient placés, et seraient au moins pardonnables.

Mais un avocat, revêtu du personnage du plai-

deur, a besoin d'un talent très-rare, pour le remplir avec bienséance, avec force, avec dignité; et lorsque ce talent lui manque, il met à la place de la vraie éloquence, une déclamation factice, tantòt ridicule par l'abus de l'esprit et par l'enflure des paroles, tantòt révoltante par son impudence, tantôt criminelle par ses artifices ou par ses odieux excès.

Quand c'est par vanité que l'orateur, dans une cause qui ne demande que de la raison, de la clarté, de la méthode, cherche à répandre les fleurs d'une rhétorique étudiée, il n'est que vain et ridicule; et s'il est jeune, on pardonne à son âge. Mais lorsqu'oubliant son caractère, il prend le ròle de bouffon, et, par des railleries indécentes, cherche à faire rire ses juges, il se dégrade et s'avilit.

Lorsque dans une cause qui de sa nature ne peut exciter aucun des mouvements de l'éloquence véhémente, il se bat les flancs pour paraître ému et pour émouvoir, qu'il emploie de grands mots pour exprimer de petites choses, et qu'il prodigue les figures les plus hardies et les plus fortes pour un sujet simple et commun (ce que Montaigne appelle *faire de grands souliers pour de petits pieds*); il n'est qu'un charlatan et un mauvais déclamateur. Mais lorsqu'il se met à la place d'un plaideur outré de colère, et qu'il vomit pour lui tout ce que la vengeance, la haine envenimée peut avoir de noirceur et de malignité;

qu'il déshonore un homme, une famille entiere, sous le prétexte, souvent léger, que sa cause l'y autorise; il est l'esclave des passions d'autrui, le plus lâche des complaisants, et le plus vil des mercenaires. Cette licence, trop long-temps effrénée, a été la honte de l'ancien *barreau*, quelquefois l'opprobre du *barreau* moderne; et quoiqu'en général l'honnêteté soit l'ame de l'ordre des avocats, ils n'ont peut-être pas été assez sévères à réprimer un abus si criant.

« Cet ordre aussi ancien que la magistrature, aussi noble que la vertu, aussi nécessaire que la justice (c'est M. d'Aguesseau qui parle), où l'homme, unique auteur de son élévation, tient les autres hommes dans la dépendance de ses lumières, et les force de rendre hommage à la seule supériorité de son génie, heureux de ne devoir ni les dignités aux richesses, ni la gloire aux dignités, » ne doit rien souffrir qui profane un caractère si sacré.

Qu'un avocat soit pénétré de la sainteté de ses fonctions, il commencera par ne se charger que de la cause qu'il croira juste : alors, écartant l'artifice, il armera la vérité de tous les traits de force et de lumière qui peuvent frapper les esprits; il dédaignera les ornements puérils et ambitieux; il parlera avec le sérieux de la décence et de la bonne foi; et s'il se permet l'ironie, ce ne sera que d'un ton sévère et pour attacher le mépris à ce qui le doit inspirer : son respect pour

les lois se communiquera aux juges, et leur rappellera, s'ils peuvent l'oublier, la dignité de leurs fonctions : ce même respect se répandra dans l'assemblée des auditeurs : il les avertira, comme a fait de nos jours l'un de nos avocats les plus célèbres, que le *barreau* n'est pas un théâtre, ni l'orateur un comédien; et qu'une cause où il s'agit de décider ce qui est juste, est profanée par des applaudissements réservés à ce qui n'est qu'ingénieux.

Avouons cependant, ce que M. d'Aguesseau n'a pas craint d'avouer, que les juges sont des hommes, et que la vérité n'est pas assez sûre d'elle-même avec eux, pour dédaigner les ornements de l'art. « Sa première vertu, dit-il en parlant de l'avocat, est de connaître les défauts des autres (et c'est de ses juges qu'il parle); sa sagesse consiste à découvrir leurs passions, et sa force à savoir profiter de leur faiblesse. Les ames les plus rebelles, les esprits les plus opiniâtres, sur lesquels la raison n'avait point de prise, et qui résistaient à l'évidence même, se laissent entraîner par l'attrait de la persuasion; la passion triomphe de ceux que la raison n'avait pu dompter; leur voix se mele à celle des génies supérieurs; les uns suivent volontairement la lumière que l'orateur leur présente; les autres sont enlevés par un charme secret dont ils éprouvent la force, sans en connaître la cause; tous les esprits convaincus, tous les cœurs persuadés paient également

à l'orateur ce tribut d'amour et d'admiration qui n'est dû qu'à celui que la connaissance de l'homme élève au plus haut degré d'éloquence.»

Voilà les excuses dont s'autorise l'éloquence artificieuse et passionnée.

Malheur au peuple chez lequel cette éloquence a de fréquentes occasions de se signaler! cela prouve qu'il est gouverné, non par les lois, mais par les hommes; cela prouve que les affections personnelles, plus que la raison publique, décident des résolutions et des jugements du tribunal qui gouverne ou qui juge; cela prouve que la multitude elle-même a besoin d'être poussée par le vent des passions; et par-tout où ce vent domine, les naufrages seront fréquents pour l'innocence et pour l'équité.

Mais enfin, lorsque la constitution d'un état, ou sa condition est telle, que le juge a droit de prononcer d'après son affection personnelle, que l'éloquence a le malheur de s'adresser à une volonté arbitraire, ou que, par la nature de l'objet, le juge est réellement libre; l'éloquence alors ne demandant à l'homme que ce qui dépend de son choix, elle a droit de mettre en usage tout ce qui peut l'intéresser : Socrate, cité devant l'aréopage, s'interdit tous les artifices de l'éloquence pathétique : l'aréopage n'était que juge; c'eût été vouloir le corrompre, que de lui parler le langage des passions. Encore la sévérité de Socrate fut-elle déplacée, puisqu'elle fit com-

mettre aux juges le crime irrémissible de sa condamnation. *Voyez* PATHÉTIQUE. Mais Démosthène, pour entraîner la volonté d'un peuple libre, pouvait employer le reproche, la menace, la plainte, intéresser l'orgueil, jeter la honte et l'épouvante dans l'ame des Athéniens : de même Cicéron, soit qu'il parlât au peuple, ou au sénat, ou à César lui-même, pouvait exciter à son gré la colère et l'indignation, la compassion et la clémence. Ainsi la tyrannie et la liberté ouvrent également un champ libre à l'éloquence pathétique. De même enfin nos orateurs chrétiens, ayant à persuader aux hommes, non-seulement la vérité, mais aussi la bonté, peuvent, pour attendrir, pour élever les ames, employer les grands mouvements d'une éloquence véhémente et sublime.

« Il arrive souvent, dit Plutarque, que les passions secondent la raison et servent à roidir les vertus, comme l'ire modérée sert la vaillance, la haine des méchants sert la justice, l'indignation à l'encontre de ceux qui sont indignement heureux : car leur cœur élevé de folle arrogance et insolence, à cause de leur prospérité, a besoin d'être réprimé; et il n'y a personne qui voulût, encore qu'il le pût faire, séparer l'indulgence de la vraie amitié; ou l'humanité, de la miséricorde; ni le participer aux joies et aux douceurs, de la vraie bienveillance et dilection. » Ainsi, selon Plutarque, l'éloquence, qu'il fait consister à pro-

voquer la passion où elle est, à la mêler où elle n'est pas, à mettre la sensibilité en jeu à la place de l'entendement, et la volonté à la place de la raison et du jugement, peut trouver dans l'école d'un philosophe, ou dans les assemblées d'un peuple libre, à s'exercer utilement.

Mais au *barreau* il n'en est pas ainsi. Le juge ne porte point à l'audience une ame libre : il n'y est que l'organe des lois; et les lois ne connaissent ni l'amour, ni la haine, ni la crainte, ni la pitié. Si le juge a reçu de la nature un cœur sensible, un naturel passionné, c'est un ennemi de l'équité, qui le suit à l'audience, et qu'il serait à souhaiter qu'il pût laisser à la porte du sanctuaire des lois.

Dans l'aréopage, nous dit Aristote, on défendait aux orateurs de rien dire de pathétique et qui pût émouvoir les juges : un orateur qui eût parlé à l'ame, intéressé les passions, en eût été chassé comme un vil corrupteur. Cependant l'exemple de Phryné fait bien voir qu'on n'était pas toujours aussi sévère; et Socrate, dans son apologie, n'eût pas eu besoin de dire à ses juges qu'il n'emploierait aucun moyen de les toucher, si ces moyens lui avaient été rigoureusement interdits.

Lorsqu'on voit paraître au *barreau* cette enchanteresse publique, cette éloquence *piperesse*, comme l'appelle Montaigne, on croit revoir Phryné dévoilée par Hypéride aux yeux de ses juges.

Que leur demandez-vous? d'être justes? de prononcer comme la loi? Vous n'avez pas besoin d'intéresser leurs passions : le cœur que vous voulez toucher doit être immobile et muet. Il en est donc de l'éloquence pathétique comme des sollicitations : et si l'orateur ne veut pas se dégrader lui-même, et offenser les juges, en employant, pour les gagner, les manéges honteux d'une éloquence corruptrice, il ne plaidera devant ceux qui doivent être la loi vivante, que comme il plaiderait devant la loi, si, telle que l'imagination se la peint, incorruptible et inaltérable, elle résidait dans son temple. Or on voit bien qu'il serait absurde d'employer devant elle les mouvements passionnés.

Le principe de l'éloquence du *barreau* est donc que le juge a besoin d'être éclairé, non d'être ému.

Cette règle a pourtant quelques exceptions. La première, lorsqu'il s'agit d'apprécier la moralité des actions, d'en estimer le tort, l'injure, le dommage, de déterminer leur degré d'iniquité ou de malice, et de décider à quel point elles sont dignes devant la loi de sévérité ou d'indulgence, de châtiment ou de pardon. Dans ces causes, la loi, qui n'a pu tout prévoir, laisse l'homme juge de l'homme; et les faits étant du ressort du sentiment, le cœur doit les juger. Alors il est permis, sans doute, à l'orateur de parler au cœur son langage; de solliciter la pitié

en faveur de ce qui en est digne, l'indulgence en faveur de la fragilité; de faire servir la faiblesse d'excuse à la faiblesse même, et l'attrait naturel d'une passion douce, d'excuse à ses égarements, et au contraire, de présenter les faits odieux dans toute la noirceur qui les caractérise; de développer les replis de l'artifice et du mensonge; de peindre sans ménagement la fraude ou l'usurpation, l'ame d'un fourbe démasqué, ou d'un scélérat confondu.

Mais alors même, en tirant de sa cause les preuves, les moyens pressants, qui la rendent victorieuse, on doit éviter le ridicule d'en exagérer l'importance, et d'y employer des mouvements outrés, ou des secours empruntés de trop loin.

Lisez dans le plaidoyer de le Maître, *pour une fille désavouée*, le parallèle d'Andromaque avec Marie Cognot. Dans le plaidoyer de ce même avocat pour une servante séduite par un clerc, parce que le clerc a voulu se piquer avec son canif, pour signer de son sang une promesse de mariage, vous attendez-vous à le voir comparé à Catilina, qui fit boire du sang humain à ses complices?

Mais que le Maître se réduise aux moyens propres à sa cause, vous allez voir comme il est éloquent.

Une femme qui, dans sa servante, cachait sa fille, la désavoue; mais il lui est échappé de dire

qu'*elle voudrait que ce fût sa fille*, et qu'*elle se propose de lui faire du bien.*

Qu'ici l'on se demande quelle induction l'avocat de la fille a pu tirer de ces paroles; et après y avoir bien pensé, on sera étonné encore de l'éloquence de le Maître dans cet endroit de son plaidoyer. « Quoi, dit-il à la mère, serait-il bien possible que vous désirassiez d'avoir pour fille celle qui vous aurait accusée de désavouer votre fille? désireriez-vous d'avoir donné la vie à celle qui aurait voulu vous ôter l'honneur; et d'être mère d'une personne qui aurait voulu vous rendre odieuse à toutes les mères? désireriez-vous que Dieu eût beni votre mariage, de la naissance d'une créature à qui vous auriez sujet de désirer toutes les malédictions du monde? désireriez-vous d'avoir enfanté un monstre d'imposture, et qui aurait voulu vous faire passer pour un monstre d'inhumanité? Mais vous n'avez pas dit seulement que *vous désireriez qu'elle fût votre fille*, vous avez encore ajouté, dans votre interrogatoire, que *vous lui aviez toujours promis de la récompenser en mourant*... De récompenser! qui? une personne, laquelle, à votre compte, vous a des obligations infinies, envers qui vous avez été plutôt magnifique que libérale... Mais quoi! vous lui réservez encore, dites-vous, *votre bonne volonté!* Et ne l'avez-vous point perdue après ce qui s'est passé, entre vous deux, devant la justice? Sans doute vous aviez oublié, lorsqu'on

vous interrogea, qu'elle vous accusait de désavouer votre fille. Car si vous vous en fussiez souvenue, vous n'auriez eu garde de dire que *vous lui réserviez votre bonne volonté*. Vous croyiez être encore en particulier avec elle, et non pas en la présence d'un juge. Vous parliez comme sa mère, sans penser que vous étiez sa partie. Rendez les armes en cet endroit à la force de la vérité. Quoi, vous voulez encore du bien à celle que vous croyez vous accuser à tort d'une barbarie honteuse à notre siècle et injurieuse à la nature! Elle serait digne d'un supplice très-rigoureux; et vous la jugez digne de recevoir de nouvelles gratifications de vous! Elle aurait mérité la haine de tout le monde; et vous lui renouvelez encore les assurances de votre affection! C'est, dites-vous maintenant, la plus ingrate servante de la terre; et toutefois vous désireriez qu'elle fût votre fille! C'est tout le mal que vous lui souhaitez! C'est la plus grande de vos ennemies; et, nonobstant cela, vous lui promettez de la récompenser à la mort! Ce sont les seules menaces que vous lui faites! C'est la plus infâme calomniatrice qui fût jamais; et toutefois vous lui réservez votre bonne volonté! C'est toute la vengeance que vous voulez prendre d'elle! Croyez-vous, l'appelante, que désavouer sa fille soit une si petite faute qu'elle ne doive pas mettre en colère une femme qu'on en accuse faussement? Que si vous jugez cette faute aussi grande que

tout le monde l'estime, comment, lorsqu'on vous interrogea, n'aviez-vous point les plaintes dans la bouche, le feu dans les yeux, le dépit dans le cœur, la colère sur le visage? Vos pensées devaient-elles avoir d'autre objet que la grandeur de son imposture? Vos paroles devaient-elles être autre chose que des menaces contre elle; et vos actions que des mouvements violents de cette juste indignation qui accompagne toujours l'innocence injustement accusée? »

Je ne crois pas que dans ce qui nous reste de l'ancienne éloquence, il y ait rien de plus pressant; et c'est là que l'on voit par quels tours, par quels mouvements, par quelles gradations de force et de chaleur une petite cause peut s'élever au ton de la haute éloquence.

Dès que Patru a lié l'intérêt d'un gradué avec celui de toutes les provinces réunies à la monarchie; que c'est un point de droit public qu'il est question de décider; et que d'un bénéfice de quarante écus, il a fait la cause du concordat, celle des lettres et des sciences, celle des libertés de l'église, celle des peuples et des rois; qu'il fasse paraître l'université aux pieds du grand conseil, implorant l'appui du monarque en faveur de ses droits usurpés par la cour de Rome; qu'à propos de cette usurpation, il compare la mauvaise foi de la daterie à celle des Carthaginois; qu'il compare le sophisme des papes à l'égard de la Bresse, à celui d'Annibal à l'égard de

Sagonte; qu'il ajoute enfin que Rome la moderne n'a pour toutes armes, dans cette cause, qu'un mauvais artifice, que la vieille Rome, Rome la sage, la vertueuse, a si hautement condamné: cela est d'autant plus excusable, que c'est devant le grand conseil, et comme en présence du roi, qu'il plaide et qu'il dépend du souverain, dans cette cause, de se relâcher de ses droits, ou de les conserver dans leur intégrité.

Une autre espèce de causes où l'éloquence pathétique peut avoir lieu, c'est lorsque le droit incertain laisse, pour ainsi dire, en équilibre la balance de la justice, et qu'il s'agit de l'incliner du côté qui naturellement mérite le plus de faveur. C'est ce que les jurisconsultes appellent *causes d'amis*, causes fréquentes, s'il faut les en croire; ce qui ne ferait pas l'éloge de nos lois.

Il semble, quand la loi se tait, que le juge devrait se taire et recourir au législateur. Il semble au moins que c'est à la raison tranquille, et non pas à la passion de parler pour la loi, qui n'est jamais passionnée. Mais l'équité naturelle a aussi bien pour guide le sentiment que la raison; et dans les cas où la raison seule ne peut décider du bon droit, on en appelle au sentiment; circonstance qui donne lieu à l'éloquence pathétique. C'est ainsi que, dans la cause des pères mathurins, Patru, ayant rendu au moins douteuse la clause de l'acte qui faisait leur titre, et réduit les juges à ne savoir que penser de la volonté

du donateur, mit à leurs pieds les malheureux captifs, à la rédemption desquels était destinée la modique somme qu'on leur disputait sur une équivoque de mots, et fit regarder le jugement qu'on allait rendre comme devant jeter le désespoir, ou porter la consolation, l'espérance, et la joie dans les cachots de Tunis et d'Alger; moyen forcé, mais légitime, dans un moment où il était permis d'émouvoir la compassion.

On voit par-là que, s'il est souvent ridicule, souvent même indécent, d'employer au *barreau* l'éloquence des passions, il est quelquefois juste et bon d'y avoir recours; qu'il est du moins permis d'animer la raison, et de donner à la vérité cette chaleur pénétrante, sans laquelle on n'obtient qu'une attention trop légère. Nous l'avons dit, les juges sont des hommes; l'indifférence personnelle que l'équité demande, les rend ellemême distraits, dissipés, sujets à l'ennui; et lorsque, pour les attacher, l'avocat ne fait qu'employer les mouvements naturels à sa cause, pourvu qu'il se rende à lui-même le témoignage bien sincère que c'est la vérité qu'il veut persuader, il peut la rendre intéressante, sans pour cela s'exposer au reproche d'employer la séduction. « Si l'on ôte les passions, dit Plutarque en parlant de l'éloquence, on trouvera que la raison, en plusieurs choses, demeurera trop lâche et trop molle, sans action, ni plus ni moins qu'un vaisseau branlant en mer quand le vent lui défaut. »

Une des causes de la corruption de l'éloquence du *barreau*, c'est que l'audience est publique, et qu'il y a deux sortes de juges, le tribunal et les auditeurs. « Je veux forcer, vous dit l'avocat, le tribunal à être juste, et mettre de mon côté, dans la balance, l'opinion du public; or c'est plutôt par sentiment que par raison que le public se détermine; il est donc de mon intérêt de l'émouvoir par de fortes impressions. » Ainsi c'est par un juge ivre et passionné que vous voulez entraîner l'autre. Voilà réellement le grand danger de l'audience; mais si elle a cet inconvénient, elle a aussi son avantage; et ce roi de Macédoine, Antigone, l'avait bien senti, lorsque son frère lui ayant demandé de juger son procès à huis clos, il lui répondit : « Non, jugeons au milieu de la place, si nous voulons ne faire tort à personne. » C'était avouer à-la-fois que le respect du public était un frein pour le juge, et que le juge en avait besoin.

Pline le jeune, dans une de ses lettres à Corneille-Tacite, examine cette question, si dans l'éloquence du *barreau* la briéveté est préférable à l'abondance; et il se déclare pour celle-ci. « Il arrive, dit-il, assez souvent que l'abondance des paroles ajoute une nouvelle force et comme un nouveau poids aux idées qu'elles forment. Nos pensées entrent dans l'esprit des autres, comme le fer entre dans un corps solide; un seul coup ne suffit pas, il faut redoubler. » Cela justifie en

effet l'abondance mesurée, mais non pas la profusion et l'intarissable loquacité qui semble être aujourd'hui l'attribut de l'éloquence du *barreau*. On tire au volume, non pas pour la raison qu'en donne Pline, qu'*il en est d'un bon livre comme de toute autre chose*, et que *plus il est grand, meilleur il est;* mais parce que les plaideurs, dit-on, mesurent le prix du plaidoyer à son étendue et à sa durée. Misérable motif pour noyer, dans un déluge de paroles, une cause dont la bonté, pour être visible et palpable, n'aurait besoin le plus souvent que d'être exposée en peu de mots.

Une autre cause que Pline allègue, et qui revient à la réponse que l'avocat Dumont fit à M. de Harlay, c'est que parmi les juges, les uns sont frappés des bonnes raisons, les autres des mauvaises, et que tous les moyens trouvant leur place, il n'en faut négliger aucun. Mais cette méthode est-elle sûre? est-elle honnête et permise? L'un et l'autre est au moins douteux.

Quand de mauvais moyens trouveraient quelquefois leur place, il y a peut-être moins d'avantage que de risque à les employer. Ils sont faciles à détruire; et donnant prise à la réplique, ils laissent un grand avantage à un adversaire éloquent. De plus, les mauvaises raisons ont l'inconvénient de noyer les bonnes et de les affaiblir en s'y mêlant. Un moyen faible ou équivoque, donné pour décisif et pour victorieux, si

le juge en sent la faiblesse, lui rend suspect ou le bon sens, ou la bonne foi du sophiste, l'indispose contre celui qui l'a cru assez simple pour s'y laisser tromper, fait perdre à ses bonnes raisons leur autorité naturelle, et fait mal présumer d'une cause où l'on se voit réduit à de pareils secours. Aussi, pour une fois qu'un adversaire négligent ou maladroit aura laissé passer un moyen faux sans le détruire, ou qu'un juge ébloui s'y sera laissé prendre, il doit arriver mille fois que la fausseté du moyen soit reconnue, et qu'il nuise à la cause pour laquelle il est employé.

Dans les dialogues de Cicéron *sur l'orateur*, Antoine ne balance pas à décider que, parmi les moyens que présente une cause, il faut choisir avec soin les meilleurs et les plus forts, négliger les plus faibles, et ne jamais employer les mauvais. *Voyez l'article* PREUVE.

Mais quand la méthode contraire serait aussi prudente qu'elle l'est peu, la croirait-on bien légitime? « La vérité, qui est naturellement généreuse, dit le Maître, inspire des sentiments trop nobles pour se servir d'autres moyens que ceux qui sont honnêtes : » or le mensonge ne l'est pas; et un sophisme, connu pour tel par celui qui l'emploie, est un mensonge artificieux, c'est-à-dire une double fraude.

« Qu'importe, dira-t-on, si ma cause est bonne, par quels moyens je la fais réussir? Tout est juste pour la justice. Le mensonge même est permis

en faveur de la vérité. Est-ce la faute de l'avocat s'il a pour juges des hommes que la droite raison, que la vérité simple ne peut persuader, et dont l'esprit faux n'est frappé que des fausses lueurs d'un sophisme? Mon devoir est de gagner ma cause, dès que moi-même je la crois bonne; et pourvu que j'arrive au but, il est indifférent que j'aie pris le droit chemin, ou le détour. »

C'est là sans doute ce qu'on peut alléguer de plus favorable aux artifices de l'éloquence. Mais dans cette supposition même que de faux moyens sont nécessaires pour persuader des esprits faux, et qu'il en est de tels parmi les juges, il y aura toujours de la mauvaise foi à donner de la valeur à ce qui n'en a point; et le sophisme n'en est pas moins la fausse monnaie de l'éloquence. C'est au juge de savoir discerner le vrai, c'est à l'avocat de le dire; il est un faussaire, s'il le déguise; un fourbe, s'il donne au mensonge les couleurs de la vérité.

De la doctrine de Plutarque, qui permet d'employer l'éloquence des passions, et de celle de Pline, qui consent qu'on emploie tous les moyens bons ou mauvais, on semble s'être fait au *barreau* un système de probabilisme tout-à-fait commode pour la mauvaise foi des plaideurs. Vous vous êtes chargé là d'une bien mauvaise cause, disait un juge à un avocat célèbre! J'en ai tant perdu de bonnes, répondit l'avocat, que j'ai pris le parti de les plaider sans choix et telles qu'elles se présentent.

Ce n'est donc pas à la bonté réelle et absolue d'une cause, mais à sa bonté apparente et relative à l'esprit des juges, qu'on voit si l'on peut s'en charger; et ceci est bien plus à la honte de la jurisprudence qu'à la honte du *barreau*.

Ne serait-il pas effroyable que l'incertitude, ou plutôt la contrariété constante des jugements, fût si bien reconnue, qu'un habile avocat pût dire avec assurance, telle cause que j'ai perdue à ce tribunal, je vais la gagner à cet autre? est-il croyable qu'on ait laissé les lois dans cet état d'avilissement? et des juges qui n'ont aucun intérêt de compliquer, d'accumuler, de perpétuer les procès, peuvent-ils ne pas recourir au souverain, pour demander une législation simple et constante, qui les sauve du péril d'être eux mêmes les jouets de la mauvaise foi?

Concluons que rien n'est plus glissant que la carrière de l'avocat, que rien n'est plus difficile a marquer que les limites de son devoir et les bornes où se renferme une défense légitime, et que pour lui l'abus du talent est un écueil inévitable, si la droiture de son cœur et son intégrité naturelle ne l'éclaire et ne le conduit. « L'éloquence n'est pas seulement une production de l'esprit, dit M. d'Aguesseau en s'adressant aux avocats, c'est un ouvrage du cœur; c'est là que se forme cet amour intrépide de la vérité, ce zèle ardent de la justice, cette vertueuse indépendance dont vous êtes si jaloux, ces grands, ce-

généreux sentiments qui elèvent l'homme, qui le remplissent d'une noble fierté et d'une confiance magnanime, et qui, portant encore votre gloire plus loin que l'éloquence même, font admirer l'homme de bien en vous, beaucoup plus que l'orateur. »

Les bonnes mœurs d'un avocat seront toujours sa première éloquence. Un fripon, connu pour tel, peut plaider une bonne cause; mais ses moyens auraient besoin de l'expédient qu'on prenait à Lacédémone, de faire passer l'opinion d'un mauvais citoyen, lorsqu'elle était salutaire, par la bouche d'un homme de bien, comme pour la purifier.

Bas. Ce mot, appliqué au caractère des idées, des sentiments, des expressions, ne signifie pas la même chose.

La *bassesse* des idées et des expressions tient absolument à l'opinion et à l'habitude; et *bas*, dans cette acception, est synonyme de trivial. La *bassesse* des sentiments est plus réelle; elle suppose dans l'ame l'un de ces caractères, fausseté, lâcheté, noirceur, abjection, etc.

Ce qui étonnera peut-être, c'est que le genre noble, soit d'éloquence, soit de poésie, n'exclut que la *bassesse* de convention, et admet, comme susceptible d'ennoblissement, ce qui n'est *bas* que de sa nature.

Félix, dans *Polyeucte*, dit en parlant des sen-

timents qui s'élèvent dans son ame, *J'en ai même de* bas, *et qui me font rougir;* et ces sentiments de crainte, d'intérêt, de *basse* politique, développés en beaux vers, ne sont pas indignes de la tragédie. Rien de plus *bas* moralement que le caractère de Narcisse; et poétiquement il a autant de noblesse que celui d'Agrippine et que celui de Néron.

Que l'on nous présente au contraire ou une image ou une idée à laquelle la mode et l'opinion aient attaché le caractère de *bassesse;* elle nous choquera : qui pourrait entendre aujourd'hui, sur nos théâtres, la fille d'Alcinoüs dire qu'Ulysse l'a trouvée *lavant la lessive?* qui pourrait entendre Achille dire qu'il va *mettre à la broche les viandes de son souper;* ou Agamemnon dire que, lorsque Briséis *sera vieille, il l'emploiera à lui faire son lit?*

Boileau, dans ses remarques sur Longin, s'évertue à prouver qu'il n'est pas vrai qu'Homère ait comparé Ulysse, dans son inquiétude, à du boudin qu'on fait griller et qu'on roule sur des charbons. Il faut avouer cependant que des *intestins farcis de sang et de graisse*, comme le dit Homère, ne sont autre chose que du boudin; mais chez les Grecs, les entrailles de la victime étant un reste du sacrifice, l'idée en était consacrée. Voilà pourquoi le même poëte qui vient de dire d'Ulysse, que son cœur rugissait comme un lion qui rode autour d'une bergerie où il ne

peut pénétrer, ne craint pas de le dégrader en disant de lui, que dans l'irrésolution qui le tourmente, il ressemble à ce qu'aujourd'hui nous appelons du boudin. L'habitude, l'opinion, l'alliance des idées, avilissent tout, ou ennoblissent tout, selon les temps et les mœurs.

A force d'art on peut déguiser en termes figurés ou vagues la *bassesse* de l'idée sous la noblesse de l'expression; mais ce qui est *bas* dans les termes aurait beau être sublime et grand, soit dans le sentiment, soit dans la pensée : la délicatesse du goût est inexorable sur ce point.

La difficulté n'est pourtant pas d'éviter la *bassesse* dans le genre héroïque, mais dans le familier qui touche au populaire, et qui doit être naturel sans être jamais trivial. *Voyez* Analogie.

Beau. Tout le monde convient que le *beau*, soit dans la nature ou dans l'art, est ce qui nous donne une haute idée de l'une ou de l'autre, et nous porte à les admirer; mais la difficulté est de déterminer, dans les productions des arts et dans celles de la nature, à quelles qualités ce sentiment d'admiration et de plaisir est attaché.

La nature et l'art ont trois manières de nous affecter vivement, ou par la pensée, ou par le sentiment, ou par la seule émotion des organes. Il doit donc y avoir aussi trois espèces de *beau* dans la nature et dans les arts : le *beau* intellec-

tuel, le *beau* moral, le *beau* matériel ou sensible. Voyons à quoi l'esprit, l'ame et les sens peuvent le reconnaître. Ses qualités distinctives se réduisent à trois : la *force*, la *richesse*, et l'*intelligence*.

En attendant que, par l'application, le sens que j'attache à ces mots soit bien développé, j'appelle *force*, l'intensité d'action ; *richesse*, l'abondance et la fécondité des moyens ; *intelligence*, la manière utile et sage de les appliquer.

La conséquence immédiate de cette définition est, que si par tous les sens la nature et l'art ne nous donnent pas également de leur force, de leur richesse et de leur intelligence, cette idée qui nous étonne et qui nous fait admirer la cause dans les effets qu'elle produit, il ne doit pas être également donné à tous les sens de recevoir l'impression du *beau* : or il se trouve qu'en effet l'œil et l'oreille sont exclusivement les deux organes du *beau*; et la raison de cette exclusion, si singulière et si marquée se présente ici d'elle-même : c'est que des impressions faites sur l'odorat, le goût et le toucher, il ne résulte aucune idée, aucun sentiment élevé. La saveur, l'odeur, le poli, la solidité, la mollesse, la chaleur, le froid, la rondeur, etc., sont des sensations toutes simples et stériles par elles-mêmes, qui peuvent rappeler à l'ame des sentiments et des idées, mais qui n'en produisent jamais.

L'œil est le sens de la *beauté* physique, et

l'oreille est, par excellence, le sens de la *beauté* intellectuelle et morale. Consultons-les; et s'il est vrai que de tous les objets qui frappent ces deux sens, rien n'est *beau* qu'autant qu'il annonce, ou dans l'art ou dans la nature, un haut degré de force, de richesse ou d'intelligence; si, dans la même classe, ce qu'il y a de plus *beau* est ce qui paraît résulter de leur ensemble et de leur accord; si, à mesure que l'une de ces qualités manque, ou que chacune est moindre, l'admiration, et avec elle, le sentiment du *beau* s'affaiblit en nous, ce sera la preuve complète qu'elles en sont les éléments.

Qu'est-ce qui donne aux deux actions de l'ame, à la pensée et à la volonté, ce caractère qui nous étonne dans le génie et dans la vertu? Et, soit que nous admirions, dans l'une et l'autre, ou l'excellence de l'ouvrage ou l'excellence de l'ouvrier, n'est-ce pas toujours *force*, *richesse* ou *intelligence?*

En morale, c'est la force qui donne à la bonté le caractère de *beauté*. Quel est, parmi les sages, le plus *beau* caractère connu? celui de Socrate; parmi les héros? celui de César; parmi les rois? celui de Marc-Aurèle; parmi les citoyens? celui de Régulus. Qu'on en retranche ce qui annonce la force avec ses attributs, la constance, l'élévation, le courage, la grandeur d'ame; la bonté peut s'y trouver encore, mais la *beauté* s'évanouit

Qu'on fasse du bien à son ami ou a son ennemi, la bonté de l'action en elle-même est égale; mais d'un côté facile et simple, elle est commune; de l'autre pénible et généreuse, elle suppose de la force unie à la bonté; c'est ce qui la rend *belle*. Brutus envoie à la mort un citoyen qui a voulu trahir Rome: nulle *beauté* dans cette action; mais pour donner un grand exemple, Brutus condamne son propre fils; cela est *beau* : l'effort qu'il en a dû coûter à l'ame d'un père en fait une action héroïque. Qu'un autre qu'un père eût prononcé le *Qu'il mourût* du vieil Horace; qu'un autre qu'une mère eût dit à un jeune homme, en lui donnant un bouclier : *Rapportez-le*, ou *qu'il vous rapporte;* plus de *beauté* dans le sentiment, quoique l'expression fût toujours énergique. Alexandre entreprend la conquête du monde, Auguste veut abdiquer l'empire de l'univers; et de l'un et de l'autre on dit, *Cela est beau*, parce qu'en effet il y a beaucoup de force dans l'une et l'autre résolution.

Il arrive souvent que, sans être d'accord sur la bonté morale d'une action courageuse et forte, on est d'accord sur sa *beauté* : telle est l'action de Scévola et celle de Timoléon. Le crime même, dès qu'il suppose une force d'ame extraordinaire ou une grande supériorité de caractère ou de génie, est mis dans la classe du *beau* : tel est le crime de César, le plus illustre des coupables.

On observe la même chose dans les produc-

tions de l'esprit. Pourquoi dit-on, de la solution d'un grand problème en géométrie, d'une grande découverte en physique, d'une invention nouvelle et surprenante en mécanique, *Cela est beau?* C'est que cela suppose un haut degré d'intelligence et une force prodigieuse dans l'entendement et la réflexion.

On dit dans le même sens, d'un système de législation sagement et puissamment conçu, d'un morceau d'histoire ou de morale profondément pensé et fortement écrit, *Cela est beau.*

On le dit d'un chef-d'œuvre de combinaison, d'analyse; des grands résultats du calcul ou de la méditation; et on ne le dit que lorsqu'on est en état de sentir l'effort qu'il en a dû coûter. Quoi de plus simple et de moins admirable que l'alphabet aux yeux du vulgaire? Quoi de plus sec et de moins sublime aux yeux d'un écolier que la logique d'Aristote? Quoi de moins étonnant que la roue, le cabestan, la vis, aux yeux de l'ouvrier qui les fabrique ou du manœuvre qui s'en sert? Et quoi de plus *beau* que ces inventions de l'esprit humain aux yeux du philosophe, qui mesure le degré de force et d'intelligence qu'elles supposent dans leurs inventeurs? J'ai vu un célèbre mécanicien en admiration devant le rouet à filer.

Ici se présente naturellement la raison de ce qu'on peut voir tous les jours, que les deux classes d'hommes les plus éloignées, le peuple

et les savants, sont celles qui éprouvent le plus souvent et le plus vivement l'émotion du *beau*: le peuple, parce qu'il admire comme autant de prodiges les effets dont les causes et les moyens lui semblent incompréhensibles; les savants, parce qu'ils sont en état d'apprécier et de sentir l'excellence et des causes et des moyens; au lieu que, pour les hommes superficiellement instruits, les effets ne sont pas assez surprenants, ni les causes assez approfondies. Ainsi le *Nil admirari* d'Horace, appliqué aux événements de la vie, peut être la devise d'un philosophe; mais à l'égard des productions de la nature et du génie, ce ne peut être que la devise d'un sot, ou de l'homme superficiel, frivole, et suffisant, qu'on appelle un fat.

Dans l'éloquence et la poésie, la richesse et la magnificence du génie ont leur tour: l'affluence des sentiments, des images et des pensées, les grands développements des idées qu'un esprit lumineux anime et fait éclore, la langue même, devenue plus abondante et plus féconde pour exprimer de nouveaux rapports, ou pour donner plus d'énergie ou de chaleur aux mouvements de l'ame; tout cela, dis-je, nous étonne; et le ravissement où nous sommes n'est que le sentiment du *beau*.

Il en est de même des objets sensibles; et si, dans la nature, nous examinons quel est le caractère universel de la *beauté*, nous trouverons

par-tout la *force*, la *richesse*, ou l'*intelligence*; nous trouverons dans les animaux les trois caractères de *beauté* quelquefois réunis, et souvent partagés ou subordonnés l'un à l'autre. Dans la *beauté* de l'aigle, du taureau, du lion, c'est la *force* de la nature; dans la *beauté* du paon, c'est la *richesse*; dans la *beauté* de l'homme, c'est l'*intelligence* qui paraît dominer.

On sait ce que j'entends ici par l'*intelligence de la nature*; je parle de ses procédés, de leur accord avec ses vues, du choix des moyens qu'elle a pris pour arriver à ses fins. Or quelle a été l'intention de la nature à l'égard de l'espèce humaine? Elle a voulu que l'homme fût propre à travailler et à combattre, à nourrir et à protéger sa timide compagne et ses faibles enfants. Tout ce qui, dans la taille et dans les traits de l'homme, annoncera l'agilité, l'adresse, la vigueur, le courage; des membres souples et nerveux, des articulations marquées, des formes qui portent l'empreinte d'une résistance ferme, ou d'une action libre et prompte; une stature dont l'élégance et la hauteur n'aient rien de frêle, dont la solidité robuste n'ait rien de lourd ni de massif; une telle correspondance des parties l'une avec l'autre, une symétrie, un accord, un équilibre si parfaits, que le jeu mécanique en soit facile et sûr; des traits où la fierté, l'assurance, l'audace, et (pour une autre cause) la bonté, la tendresse, la sensibilité, soient peintes; des yeux où brille

une ame à-la-fois douce et forte, une bouche qui semble disposée à sourire à la nature et à l'amour; tout cela, dis-je, composera le caractère de la *beauté* mâle; et dire d'un homme qu'il est *beau*, c'est dire que la nature, en le formant, a bien su ce qu'elle faisait et a bien fait ce qu'elle a voulu.

La destination de la femme a été de plaire à l'homme, de l'adoucir, de le fixer auprès d'elle et de ses enfants. Je dis de le fixer, car la fidélité est d'institution naturelle : jamais une union fortuite et passagère n'aurait perpétué l'espèce; la mère, allaitant son enfant, ne peut vaquer, dans l'état de nature, ni à se nourrir elle-même, ni à leur défense commune; et tant que l'enfant a besoin de la mère, l'épouse a besoin de l'époux. Or l'instinct, qui dans l'homme est faible et peu durable, ne l'aurait pas seul retenu; il fallait à l'homme sauvage et vagabond d'autres liens que ceux du sang : l'amour seul a rempli le vœu de la nature; et le remède à l'inconstance a été le charme attirant et dominant de la *beauté*.

Si l'on veut donc savoir quel est le caractère de la *beauté* de la femme, on n'a qu'à réfléchir à sa destination. La nature l'a faite pour être épouse et mère, pour le repos et le plaisir, pour adoucir les mœurs de l'homme, pour l'intéresser, l'attendrir. Tout doit donc annoncer en elle la douceur d'un aimable empire. Deux attraits puissants de l'amour sont le désir et la pudeur :

le caractère de sa *beauté* sera donc sensible et modeste. L'homme veut attacher du prix à sa victoire; il veut trouver dans sa compagne son amante et non son esclave; et plus il verra de noblesse dans celle qui lui obéit, plus vivement il jouira de la gloire de commander : la *beauté* de la femme doit donc être mêlée de modestie et de fierté; mais une faiblesse intéressante attache l'homme, en lui faisant sentir qu'on a besoin de son appui : la *beauté* de la femme doit donc être craintive; et pour la rendre plus touchante, le sentiment en sera l'ame, il se peindra dans ses regards, il respirera sur ses lèvres, il attendrira tous ses traits : l'homme, qui veut tout devoir au penchant, jouira de ses préférences, et dans la faiblesse qui cède, il ne verra que l'amour qui consent. Mais le soupçon de l'artifice détruirait tout : l'air de candeur, d'ingénuité, d'innocence, ces grâces simples et naïves qui se font voir en se cachant, ces secrets du penchant, retenus et trahis par la tendresse du sourire, par l'éclair échappé d'un timide regard, mille nuances fugitives dans l'expression des yeux et des traits du visage, sont l'éloquence de la *beauté* : dès qu'elle est froide, elle est muette.

Le grand ascendant de la femme sur le cœur de l'homme lui vient de la secrète intelligence qu'elle se ménage avec lui et en lui-même, à son insu : ce discernement délicat, cette pénétration vive doit donc aussi se peindre dans les

traits d'une *belle* femme, et sur-tout dans ce coup-d'œil fin, qui va jusqu'aux replis du cœur démêler un soupçon de froideur, de tristesse, y ranimer la joie, y rallumer l'amour.

Enfin, pour captiver le cœur qu'on a touché et le sauver de l'inconstance, il faut le sauver de l'ennui, donner sans cesse à l'habitude les attraits de la nouveauté, et tous les jours la même aux yeux de son amant, lui sembler tous les jours nouvelle. C'est là le prodige qu'opère cette vivacité mobile, qui donne à la *beauté* tant de vie et d'éclat. Docile à tous les mouvements de l'imagination, de l'esprit, et de l'ame, la *beauté* doit, comme un miroir, tout peindre, mais tout embellir.

Pour analyser tous les traits de ce prodige de la nature, il faudrait n'avoir que cet objet, et il le mériterait bien. Mais j'en ai dit assez pour faire voir que l'intelligence et la sagesse de la première cause ne se manifestent jamais avec plus d'éclat, qu'en formant cet objet divin.

Je sais bien qu'on peut m'opposer la variété infinie des sentiments sur la *beauté* humaine; et j'avoue en effet que la vanité, l'opinion, le caprice national ou personnel, ont trop influé sur les goûts, pour qu'il nous soit possible, en les analysant, de les réduire à l'unité. Laissons là ce qui nous est propre; et pour juger plus sainement, cherchons les principes du *beau* dans ce qui nous est étranger.

Sur quelque espèce d'être que nous jetions les yeux, nous trouverons d'abord que presque rien n'est *beau* que ce qui est grand, parce qu'à nos yeux la nature ne paraît déployer ses forces que dans ses grands phénomènes. Nous trouverons pourtant que de petits objets, dans lesquels nous apercevons une magnificence ou une industrie merveilleuse, ne laissent pas de donner l'idée d'une cause étonnamment intelligente, et prodigue de ses trésors. Ainsi, comme pour amasser les eaux d'un fleuve et les répandre, pour jeter dans les airs les rameaux d'un grand chêne, pour entasser de hautes montagnes chargées de glaces ou de forêts, pour déchaîner les vents, pour soulever les mers, il a fallu des forces étonnantes; de même pour avoir peint de couleurs si vives, de nuances si délicates, la feuille d'une fleur, l'aile d'un papillon, il a fallu avoir à prodiguer des richesses inépuisables; et de l'admiration que nous cause cette profusion de trésors, naît le sentiment de *beauté* dont nous saisit la vue d'une rose ou d'un papillon.

Nous trouverons que ceux des phénomènes de la nature auxquels l'intelligence, c'est-à-dire l'esprit d'ordre, de convenance, et de régularité, semble avoir le moins présidé, comme un volcan, une tempête, ne laissent pas d'exciter en nous le sentiment du *beau*, par cela seul qu'ils annoncent de grandes forces; et au contraire, que l'intelligence étant celle des facultés de la

nature qui nous étonne le moins, peut-être à cause que l'habitude nous l'a rendue trop familière, il faut qu'elle soit très-sensible et dans un degré surprenant, pour exciter en nous le sentiment du *beau*. Ainsi, quoique l'intention, le dessein, l'industrie de la nature soient les mêmes dans un reptile et dans un roseau, que dans un lion et dans un chêne; nous disons du lion et du chêne : *Cela est beau!* mouvement que n'excite en nous ni le roseau ni le reptile. Cela est si vrai, que les mêmes objets, qui semblent vils lorsqu'on n'y aperçoit pas ce qui annonce dans leur cause une merveilleuse industrie, deviennent précieux et *beaux* dès que ces qualités nous frappent : ainsi, en voyant au miscroscope ou l'œil ou l'aile d'une mouche, nous nous écrions, *Cela est beau!*

Enfin dans la *beauté* par excellence, dans le spectacle de l'univers, nous trouverons réunis au suprême degré les trois objets de notre admiration, la force, la richesse, et l'intelligence; et de l'idée d'une cause infiniment puissante, sage, et féconde, naîtra le sentiment du *beau* dans toute sa sublimité.

Le principe du *beau* naturel une fois reconnu, il est aisé de voir en quoi consiste la *beauté* artificielle; il est aisé de voir qu'elle tient 1° à l'opinion que l'art nous donne de l'ouvrier et de lui-même, quand il n'est pas imitatif; 2° à l'opinion que l'art nous donne, et de lui-même,

et de l'artiste, et de la nature, son modèle, quand il s'exerce à l'imiter.

Examinons d'abord d'où résulte le sentiment du *beau* dans un art qui n'imite point, par exemple, l'architecture. L'unité, la variété, l'ordonnance, la symétrie, les proportions, et l'accord des parties d'un édifice en feront un tout régulier; mais sans la grandeur, la richesse, ou l'intelligence portées à un degré qui nous étonne, cet édifice sera-t-il *beau*? et sa simplicité produira-t-elle en nous l'admiration que nous cause la vue d'un *beau* temple ou d'un magnifique palais?

Au contraire, qu'on nous présente un édifice moins régulier, tel que le Panthéon, ou le Louvre : l'air de grandeur et d'opulence, un ensemble majestueux, un dessin vaste, une exécution à laquelle a dû présider une intelligence puissante, l'homme agrandi dans son ouvrage, l'art rassemblant toutes ses forces pour lutter contre la nature, et surmontant tous les obstacles qu'elle opposait à ses efforts; les prodiges des mécaniques étalés à nos yeux dans la coupe des pierres, dans l'élévation des colonnes et des corniches, dans la suspension de ces voûtes, dans l'équilibre de ces masses dont le poids nous effraie et dont la hauteur nous étonne; ce grand spectacle enfin nous frappe, nous nous écrions, *Cela est beau!* La réflexion vient ensuite : elle examine les détails, elle éclaire le sentiment, mais

elle ne le détruit pas. Nous convenons des défauts qu'elle observe; nous avouons que la façade du Panthéon manque de symétrie, que les différents corps du Louvre manquent d'ensemble et d'unité. Plus régulier, cela serait plus *beau* sans doute. Mais qu'est-ce que cela signifie? Que notre admiration déja excitée par la force de l'art et sa magnificence, serait à son comble, si l'intelligence y régnait au même degré.

Je ne dis pas qu'un édifice où les forces de l'art et ses richesses seraient prodiguées, fût *beau* s'il était monstrueux, ou bizarrement composé. L'intelligence y peut manquer au point que le sentiment de *beauté* soit détruit par l'effet choquant du désordre : car il n'en est pas ici de l'art comme de la nature. Nous supposons à celle-ci des intentions mystérieuses : accoutumés à ne pas pénétrer la profondeur de ses desseins, lors même qu'elle nous paraît aveugle ou folle, nous la supposons éclairée et sage ; et pourvu que dans ses caprices et dans ses écarts elle soit riche et forte, nous la trouverons *belle*; au lieu qu'en interrogeant l'art, nous lui demanderons pourquoi, à quel usage, il a prodigué ses richesses ou épuisé ses efforts. Mais en cela même nous sommes peu sévères; et pourvu qu'à l'impression de grandeur se joigne l'apparence de l'ordre, c'en est assez : la force et la richesse sont, du côté de l'art, les premières sources du *beau*.

Du reste, il ne faut pas confondre l'idée de force avec celle d'effort : rien au monde n'est plus contraire. Moins il paraît d'effort, plus on croit voir de force; et c'est pourquoi la légèreté, la grâce, l'élégance, l'air de facilité, d'aisance dans les grandes choses, sont autant de traits de *beauté*.

Il ne faut pas non plus confondre une vaine ostentation avec une sage magnificence : celle-ci donne à chaque chose la richesse qui lui convient; celle-là s'empresse à montrer tout le peu qu'elle a de richesses, sans discernement ni réserve, et dans sa prodigalité décèle son épuisement.

Ces colifichets dont l'architecture gothique est chargée, ressemblent aux colliers et aux bracelets qu'un mauvais peintre avait mis aux Grâces. Ce n'est point là de la richesse, c'est de l'indigente vanité. Ce qui est riche en architecture, c'est le mélange harmonieux des formes, des saillies, et des contours; c'est une symétrie en grand, mêlée de variété; c'est cette belle touffe d'acanthe qui entoure le vase de Callimaque; c'est une frise, où rampe une vigne abondante, ou qu'embrasse un faisceau de chêne ou de laurier. Ainsi l'air de simplicité et d'économie ajoute à l'idée de force et de richesse, parce qu'il en exclut l'idée d'effort et d'épuisement. Il donne encore aux ouvrages de l'art, comme aux effets de la nature, le caractère d'intelligence. Un amas d'or-

nements confus ne peut avoir de raison apparente; une variété bizarre, et sans rapport ni symétrie, comme dans l'arabesque ou dans le goût chinois, n'annonce aucun dessein.

L'intention d'un ouvrage, pour être sentie, doit être simple; et indépendamment de l'harmonie, qui plaît aux yeux comme à l'oreille sans qu'on en sache la raison, une discordance sensible entre les parties d'un édifice, annonce dans l'artiste du délire et non du génie. Ce que nous admirons dans un *beau* dessin, c'est cette imagination réglée et féconde, qui conçoit un ensemble vaste, et le réduit à l'unité.

On voit par-là rentrer dans l'idée du *beau* celle de régularité, d'ordre, de symétrie, d'unité, de proportion, de rapports, de convenance, d'harmonie; mais on voit aussi qu'elles ne sont relatives qu'à l'intelligence, qui n'est pas la seule ni la première cause de l'admiration que le *beau* nous fait éprouver.

Ce que j'ai dit de l'architecture, doit s'appliquer a l'éloquence, à la musique, à tous les arts qui déploient de grandes forces et de prodigieux moyens. Qu'un orateur, par la puissance de la parole, bouleverse tous les esprits, remplisse tous les cœurs de la passion qui l'anime, entraîne tout un peuple, l'irrite, le soulève, l'arme et le désarme à son gré; voilà, dans le génie et dans l'art, une force qui nous étonne, une industrie qui nous confond. Qu'un musicien, par le

charme des sons, produise des effets semblables; l'empire que son art lui donne sur nos sens, nous paraît tenir du prodige; et de là cette admiration dont les Grecs étaient transportés aux chants d'Epiménide ou de Tyrtée, et que les *beautés* de leur art nous font éprouver quelquefois.

Si au contraire l'impression est trop faible, quoique très-agréable, pour exciter en nous ce ravissement, ce transport, comme il arrive dans les morceaux d'un genre tempéré, nous donnons des éloges au talent de l'artiste et au doux prestige de l'art; mais ces éloges ne sont pas le cri d'admiration qu'excite en nous un trait sublime, un coup de force et de génie.

Passons aux arts d'imitation. Ceux-ci ont deux grandes idées à donner, au lieu d'une; celle de la nature imitée, et celle du génie imitateur.

En sculpture, l'Apollon, l'Hercule, l'Antinoüs, le Gladiateur, la Vénus, la Diane antique; en peinture, les tableaux de Raphaël, du Corrège, et du Guide, réunissent les deux *beautés*. Il en est de même en poésie, quand la nature du côté du modèle, et l'imitation du côté de l'art, portent le caractère de force, de richesse, ou d'intelligence, au plus haut degré. On dit à-la-fois, du modele et de l'imitation : *Cela est beau!* et l'étonnement se partage entre les prodiges de l'art et les prodiges de la nature.

On doit se rappeler ce que nous avons dit du

beau moral : la force en fait le caractère. Ainsi, le crime même tient du caractère du *beau*, lorsqu'il suppose dans l'ame une vigueur, un courage, une audace, une profondeur, une élévation qui nous frappe d'étonnement et de terreur. C'est ainsi que le rôle de Cléopâtre dans *Rodogune*, et celui de Mahomet, sont *beaux*, considérés dans la nature, abstraction faite du génie du peintre et de la *beauté* du pinceau.

Une idée inséparable de celle du *beau* moral et physique, est celle de la liberté, parce que le premier usage que la nature fait de ses forces, est de se rendre libre. Tout ce qui sent l'esclavage, même dans les choses inanimées, a je ne sais quoi de triste et de rampant, qui l'obscurcit et le dégrade. La mode, l'opinion, l'habitude ont beau vouloir altérer en nous ce sentiment inné, ce goût dominant de l'indépendance; la nature à nos yeux n'a toute sa grandeur, toute sa majesté, qu'autant qu'elle est libre, ou qu'elle semble l'être. Recueillez les voix sur la comparaison d'un parc magnifique et d'une belle forêt : l'un est la prison du luxe, de la mollesse, et de l'ennui; l'autre est l'asyle de la méditation vagabonde, de la haute contemplation, et du sublime enthousiasme. En voyant les eaux captives baigner servilement les marbres de Versailles, et les eaux bondissantes de Vaucluse se précipiter à travers les rochers, on dit également : *Cela est beau !* Mais on le dit des efforts de l'art, et on le sent

des jeux de la nature : aussi l'art qui l'assujettit, fait-il l'impossible pour nous cacher les entraves qu'il lui donne; et dans la nature livrée à elle-même, le peintre et le poëte se gardent bien d'imiter les accidents où l'on peut soupçonner quelques traces de servitude.

L'excellence de l'art, dans le moral comme dans le physique, est de surpasser la nature, de mettre plus d'intelligence dans l'ordonnance de ses tableaux, plus de richesse dans les détails, plus de grandeur dans le dessin, plus d'énergie dans l'expression, plus de force dans les effets, enfin plus de *beauté* dans la fiction qu'il n'y en eut jamais dans la réalité. Le plus *beau* phénomène de la nature, c'est le combat des passions, parce qu'il développe les grands ressorts de l'ame, et qu'elle-même ne reconnaît toutes ses forces que dans ces violents orages qui s'élèvent au fond du cœur. Aussi la poésie en a-t-elle tiré ses peintures les plus sublimes : on voit même que, pour ajouter à la *beauté* physique, elle a tout animé, tout passionné dans ses tableaux; et c'est à quoi le merveilleux a grandement contribué.

Voyez combien les accidents les plus terribles de la nature, les tempêtes, les volcans, la foudre, sont plus formidables encore dans les fictions des poëtes. Voyez la terreur que porte aux enfers un coup du trident de Neptune; l'effroi qu'inspire aux vents, déchaînés par Eole, la me-

nace du dieu des mers; le trouble que Typhée, en soulevant l'Etna, vient de répandre chez les morts; et l'effroi qu'inspire la foudre dans la main redoutable de Jupiter tonnant du haut des cieux.

Quand le génie, au lieu d'agrandir la nature, l'enrichit de nouveaux détails; ces traits choisis et variés, ces couleurs si brillantes et si bien assorties, ces tableaux frappants et divers font voir, en un moment et comme en un seul point, tant d'activité, d'abondance, de force, et de fécondité dans la cause qui les produit, que la magnificence de ce grand spectacle nous jette dans l'étonnement; mais l'admiration se partage inégalement entre le peintre et le modèle, selon que l'impression du *beau* se réfléchit plus ou moins sur l'artiste ou sur son objet, et que le travail nous semble plus ou moins au-dessus ou au-dessous de la matière.

En imitant la *belle* nature, souvent l'art ne peut l'égaler; mais de la *beauté* du modèle et du mérite encore prodigieux d'en avoir approché, résulte en nous le sentiment du *beau*. Ainsi, lorsque le pinceau de Claude Lorrain ou de Vernet a dérobé au soleil sa lumière, qu'il a peint le vague de l'air, ou la fluidité de l'eau; lorsque, dans un tableau de Van-Huysum, nous croyons voir, sur le duvet des fleurs, rouler des perles de rosée, que l'ambre du raisin, l'incarnat de la rose y brille presque en sa fraîcheur; nous

jouissons avec délices, et de la *beauté* de l'objet, et du prestige de l'imitation.

La vérité de l'expression, quand elle est vive et qu'on suppose une grande difficulté à l'avoir saisie, fait dire encore de l'imitation qu'elle est *belle*, quoique le modèle ne soit pas *beau*. Mais si l'objet nous semble, ou trop facile à peindre, ou indigne d'être imité, le mépris, le dégoût, s'en mêlent; le succès même du talent prodigué ne nous touche point; et tandis que le pinceau minutieux de Girard Dow nous fait compter les poils du lièvre, sans nous causer aucune émotion; le crayon de Raphaël, en indiquant d'un trait une belle attitude, un grand caractère de tête, nous jette dans le ravissement.

Il en est de la poésie comme de la peinture. quel effet se promet un pénible écrivain, qui pâlit à copier fidèlement une nature aussi froide que lui? Mais que le modèle soit digne des efforts de l'art, et que ces efforts soient heureux; les deux *beautés* se réunissent, et l'admiration est au comble. L'ouvrage même peut être *beau*, sans que l'objet le soit, si l'intention est grande et le but important; c'est ce qui élève la comédie au rang des plus *beaux* poëmes, et ce qui mérite à l'apologue ce sentiment d'admiration que le *beau* seul obtient de nous.

Que Molière veuille arracher le masque à l'hypocrisie; qu'il veuille lancer sur le théâtre un censeur âpre et vigoureux des vices criants de

son siècle; que La Fontaine, sous l'appât d'une poésie attrayante, veuille faire goûter aux hommes la sagesse et la vérité; et que l'un et l'autre aient choisi dans la nature les plus ingénieux moyens de produire ces grands effets; tout occupés du prodige de l'art et du mérite de l'artiste, nous nous écrions, *Cela est beau!* et notre admiration se mesure aux difficultés que l'artiste a dû vaincre, et à la force de génie qu'il a fallu pour les surmonter.

De là vient que, dans un poëme, des vers où l'énergie, la précision, l'élégance, le coloris et l'harmonie se réunissent sans effort, sont une *beauté* de plus, et une *beauté* d'autant plus frappante, qu'on sent mieux l'extrême difficulté de captiver ainsi la langue et de la plier à son gré.

De là vient aussi que, si l'art veut s'aider de moyens naturels pour faire son illusion et pour produire ses effets, il retranche de ses *beautés*, de son mérite et de sa gloire. Qu'un décorateur emploie réellement de l'eau pour imiter une cascade, l'art n'est plus rien; je vois la nature en petit, et chétivement présentée; mais qu'avec un pinceau ou les plis d'une gaze, on me représente la chûte des eaux de Tivoli, ou les cataractes du Nil; la distance prodigieuse du moyen à l'effet m'étonne et me transporte de plaisir.

Il en est de même de l'éloquence. Il y a de l'adresse, sans doute, à présenter à ses juges les enfants d'un homme accusé, pour lequel on de-

mande grâce, ou à dévoiler à leurs yeux les charmes d'une belle femme qu'ils allaient condamner et qu'on veut faire absoudre; mais cet art est celui d'un adroit corrupteur, ou d'un solliciteur habile; ce n'est point l'art d'un orateur. Les dernières paroles de César, répétées au peuple romain, sont un trait d'éloquence de la plus rare *beauté;* sa robe ensanglantée, déployée sur la tribune, n'est rien qu'un heureux artifice. A ne comparer que les effets, un charlatan l'emportera sur l'orateur le plus éloquent; mais le premier emploie des moyens matériels, et c'est par les sens qu'il nous frappe; le second n'emploie que la puissance du sentiment et de la raison, c'est l'ame et l'esprit qu'il entraîne; et si on ne dit jamais du charlatan, qu'il fait de *belles* choses, quoiqu'il opère de grands effets, c'est que ses moyens trop faciles n'annoncent, du côte de l'art et du génie, aucun des caractères qui distinguent le *beau;* tandis que les moyens de l'orateur, réduits au charme de la parole, annoncent la force et le pouvoir d'une ame qui maîtrise toutes les ames par l'ascendant de la pensée, ascendant merveilleux, et l'un des phénomènes les plus frappants de la nature.

Le pathétique, ou l'expression de la souffrance, n'est pas une *belle* chose dans son modèle. La douleur d'Hécube, les frayeurs de Mérope, les tourments de Philoctète, le malheur d'Œdipe ou d'Oreste, n'ont rien de *beau* dans la réalité.

et c'est peut-être ce qu'il y a de plus *beau* dans l'imitation : *beauté* d'effet, prodige de l'art, de se pénétrer avec tant de force des sentiments d'un malheureux, qu'en l'exposant aux yeux de l'imagination, on produise le même effet que s'il était présent lui-même, et que, par la force de l'illusion on émeuve les cœurs, on arrache les larmes, on remplisse tous les esprits de compassion ou de terreur.

Ainsi, soit dans la nature, soit dans les arts, soit dans les effets qui résultent de l'alliance et de l'accord de l'art avec la nature, rien n'est *beau* que ce qui annonce, dans un degré qui nous étonne, la *force*, la *richesse*, ou l'*intelligence*, de l'une ou l'autre de ces deux causes, ou de toutes deux à-la-fois.

On peut dire qu'il y a du vague dans les caractères que nous donnons au *beau*. Mais il y a aussi du vague dans l'opinion qu'on y attache : l'idée en est souvent factice, et le sentiment relatif à l'habitude et au préjugé. Par exemple, la même couleur qui est riche et *belle* aux yeux d'une classe d'hommes, n'est pas telle aux yeux d'une autre classe, par la seule raison que la teinture en est commune et de vil prix. Pourquoi ne dit-on pas du lever du soleil, ou de son coucher, qu'il est *beau* quand le ciel est pur et serein? Et pourquoi le dit-on, lorsque sur l'horizon il se rencontre des nuages sur lesquels il semble répandre la pourpre et l'or? C'est que

l'or et la pourpre sont dans nos mains des choses précieuses; qu'à leur richesse, nous avons attaché le sentiment du *beau* par excellence; et qu'en les voyant briller d'un éclat merveilleux sur les nuages que le soleil colore, nous les comparons à ce que l'industrie, le luxe, et la magnificence offrent de plus riche à nos yeux. A des idées invariables, il faut des caractères fixes; mais à des idées changeantes, il faut des caractères susceptibles, comme elles, des variations de la mode et des caprices de l'imagination.

Au reste, mon opinion sur le *beau* se trouve appuyée, en quelque sorte, de l'autorité de Cicéron. « La nature, dit-il, a fait les choses de manière que, dans tout ce qui porte avec soi une très-grande utilité, on reconnaît aussi un grand caractère de dignité ou de *beauté* : « *ut ea quæ maximam utilitatem in se continerent, eadem haberent plurimùm vel dignitatis vel sæpe etiam venustatis.* Et cet accord, il le remarque dans l'ordre de l'univers, dans la forme arrondie des cieux, dans la stabilité de la terre, placée et suspendue au centre des sphères célestes, dans les révolutions du soleil, dans celles des planètes autour de notre globe, dans la structure des animaux, dans l'organisation des plantes, enfin dans les grands ouvrages de l'industrie humaine, comme dans la construction d'un navire, dans l'architecture d'un temple. « Dans ce temple, dit-il, la majesté a été la suite de l'utilité; et ces

deux caractères se sont liés de sorte que, si l'on imagine un capitole situé dans le Ciel, au-dessus des nuages, il n'aura aucune majesté, à moins qu'il ne soit couronné de ce faîte qu'on n'inventa que pour l'écoulement des pluies : *Nam quum esset habita ratio, quemadmodum ex utrâque tecti parte aqua delaberetur, utilitatem templi fastigii dignitas consequuta est : ut, etiamsi in cœlo capitolium statueretur ubi imber esse non posset, nullam sine fastigio dignitatem habiturum esse videatur.* De orat. l. 3.

Je ne m'engage point à vérifier, dans ses détails, la pensée de ce grand homme; il me suffira d'observer que ce qu'il appelle *utilité* dans les ouvrages de la nature et dans les productions des arts, c'est ce que j'appelle *intelligence*, c'est-à-dire, sagesse d'intention et ordonnance de dessin.

BERGERIES. C'est le nom qu'on a donné à quelques pièces de poésie et de musique d'un goût champêtre.

Avant qu'on eût, en France, l'idée de la bonne comédie, on donnait au théâtre, sous le nom de *Pastorales,* des romans compliqués, insipides et froids; et pendant quarante ans, on ne fit que traduire sur la scène, en méchants vers, la fade prose de d'Urfé. Racan, à l'exemple de Hardi, composa un de ces drames, lequel d'abord eut pour titre *Arténice*, et qui depuis a été connu

sous le nom des *Bergeries* de Racan. L'intrigue de ce poëme, chargée d'incidents et dénuée de vraisemblance, réunit tous les moyens de l'éloquence pathétique, et annonce les situations de la tragédie la plus terrible; avec tout cela rien n'est plus froid. Ce sont les mœurs des bergers que Racan a voulu y peindre; et on y voit des noirceurs dignes de la cour la plus raffinée et la plus corrompue; un amant qui, pour rendre son rival odieux, se rend plus odieux lui-même; un devin fourbe et scélérat, pour le plaisir de l'être; un druide fanatique et impitoyable; en un mot, rien de plus tragique, et rien de moins intéressant. Cependant, à la faveur d'un peu d'élégance, mérite rare dans ce temps-là, et que Racan devait aux leçons de Malherbe, ce poëme eut le plus grand succès, et fit la gloire de son auteur.

Les *bergeries*, ou pastorales, peuvent être intéressantes; mais par d'autres moyens. Ces moyens sont dans la nature; par-tout où il y a des pères, des mères, des enfants, des époux, exposés aux accidents de la vie, aux dangers, aux inquiétudes, aux malheurs attachés à leur condition, leur sensibilité peut être mise aux épreuves de la crainte et de la douleur. Ainsi le genre pastoral peut être touchant; mais il sera faiblement comique, parce que le comique porte sur le ridicule et sur les travers de la vanité, et que ce n'est pas chez les bergers que la vanité domine. Leur ignorance même et leur sottise n'a rien de

bien risible, parce qu'elle est naturelle et naïve, et qu'elle n'est point en contraste avec de fausses prétentions. Il serait donc possible absolument que, sans sortir du genre pastoral, on fît des tragédies; mais avec de simples bergers, on ne fera point des comédies; et les *bergeries* de Racan, que l'on donne pour exemple de la comédie pastorale, ne sont rien moins comme on vient de le voir. Le pastoral qui n'est point pathétique, ne se peut soutenir qu'autant qu'il est gracieux et riant, ou d'une aménité touchante; mais sa faiblesse alors ne comporte pas une longue action: l'*Aminte* et le *Pastor Fido*, où toutes les grâces de la poésie et son coloris le plus brillant sont employés, prouvent eux-mêmes que ce genre n'est pas assez théâtral pour occuper longtemps la scène; il manque de chaleur; et la chaleur est l'ame de la poésie dramatique. Les Italiens, dans la pastorale, ont employé les chœurs à la manière des anciens; et c'est là qu'ils sont naturellement placés, par la raison que, dans les assemblées, les jeux, les fêtes des bergers, le chant fut toujours en usage, et qu'il y vient comme de lui-même. Le chœur du premier acte de l'Aminte:

O bella eta de l'oro!

est un modèle dans ce genre. *Voyez* ÉGLOGUE.

BIENSÉANCES. Dans l'imitation poétique, les con-

venances et les *bienséances* ne sont pas précisément la même chose; les convenances sont relatives aux personnages; les *bienséances* sont plus particulièrement relatives aux spectateurs; les unes regardent les usages, les mœurs du temps et du lieu de l'action; les autres regardent l'opinion et les mœurs du pays et du siècle où l'action est représentée. Lorsqu'on a fait parler et agir un personnage comme il aurait agi et parlé dans son temps, on a observé les convenances: mais si les mœurs de ce temps-là étaient choquantes pour le nôtre, en les peignant sans les adoucir, on aura manqué aux *bienséances;* et si une imitation trop fidèle blesse, non-seulement la délicatesse, mais la pudeur, on aura manqué à la décence. Ainsi, pour mieux observer la décence et les *bienséances* actuelles, on est souvent obligé de s'éloigner des convenances, en altérant la vérité. Celle-ci est toujours la même, et les convenances sont invariables dans leur rapport avec elle; mais les *bienséances* varient selon les lieux et les temps; on en voit la preuve frappante dans l'histoire de notre théâtre.

Il fut un temps où, sur la scène française, les amantes et les princesses même déclaraient leur passion avec une liberté, souvent avec une licence qui révolterait aujourd'hui tout le monde. L'action n'était pas plus décente que les paroles. Des baisers fréquents, dérobés, faisaient le comique de la scène. Dans le *Clitandre* de Cor-

neille, Caliste allait trouver au lit son amant Rosidor. Dans la *Céliante* de Rotrou, Nise était couchée, et Pamphile allait la surprendre; et le public était témoin de cet amoureux tête-à-tête. Rien n'était plus commun que de tels rendez-vous: et la tragédie ne violait pas moins toutes les *bienséances* que la comédie. Voyez, dans l'*Histoire du Théâtre Français*, tom. 3, ann. 1580, la scène de Clytemnestre avec sa nourrice.

Eh bien ! ce beau palais sera-ce une prison?
Perdrai-je de mes ans, sans plaisir, la saison?
Il faudra que toujours je bourrelle mon ame,
Sans jouir, comme il fait, de la cyprine flamme?
Égisthe, mon souci, plantera le premier
Sur son front, etc.

Voyez dans l'*Agamemnon* de Brissette ce dialogue entre Électre et sa mère.

ÉLECTRE.

C'est chose fort séante,
En la main d'une femme une dague sanglante!

CLYTEMNESTRE.

Babouine, oses-tu bien t'accomparer à nous?

ÉLECTRE.

A nous? Mais quel est-il ce beau nouvel époux?

CLYTEMNESTRE.

Que j'abaisserai bien l'arrogante parole
Dont tu use envers moi, audacieuse folle!

ÉLECTRE.

Veuve, parlez plus bas, votre mari est mort!

Tel était, moins de cinquante ans avant *le Cid* et *Cinna*, le style de la tragédie.

Ce n'est pas le progrès des mœurs, mais le progrès du goût, de la culture de l'esprit, de la politesse d'un peuple, qui décide des *bienséances*. C'est à mesure que les idées de noblesse, de dignité, d'honnêteté, se purifient, et que la morale théorique se perfectionne, qu'on devient plus sévère et plus délicat.

> Chastes sont les oreilles,
> Encor que le cœur soit fripon,

dit La Fontaine. On va plus loin, et on prétend que, plus le cœur est corrompu, et plus les oreilles sont chastes; mais ce n'est qu'une façon ingénieuse de faire la satire des siècles polis. L'innocence, il est vrai, n'entend malice à rien, et à ses yeux rien n'a besoin de voile; mais le monde ne peut pas toujours être innocent et naïf comme dans son enfance; et les siècles, comme les personnes, peuvent, en s'éclairant, devenir à-la-fois et plus décents dans le langage, et plus sévères dans les mœurs.

Quoi qu'il en soit, ce ne fut qu'à l'époque du *Cid* qu'on parut devenir délicat sur les *bienséances*, lorsqu'on fit un crime à Corneille d'avoir fait paraître Rodrigue dans la maison de Chimène après la mort du comte, et d'avoir fait dominer l'amour dans la conduite qu'elle tient. Ce furent les yeux de l'envie qui les premiers

s'ouvrirent sur cette faute, si c'en est une. Ainsi l'on dut peut-être alors à l'envieuse malignité la réforme de notre théâtre sur l'article des *bienséances,* et cette sévérité de goût qui depuis en a si fort épuré les mœurs.

Dans l'art oratoire, comme dans l'art dramatique, les *bienséances* du langage et de l'action deviennent plus délicates et plus difficiles à observer, à mesure que le monde s'éclaire et se polit davantage. « Le comble de l'art, disait Roscius, c'est d'observer la décence, et c'est la seule chose qu'on ne peut enseigner. » Ce que Roscius disait de son art, Cicéron l'appliquait au sien. *Caput artis decere; et tamen unum id esse quod tradi arte non possit.* (De orat.)

Blancs (Vers). Dans la poésie moderne, on appelle *vers blancs* des vers non rimés. Plusieurs poëtes anglais et allemands se sont affranchis de la rime. Mais les allemands ont prétendu y suppléer en composant des vers métriques, à la manière des latins; les Anglais se sont contentés de leur vers rhythmique, qui est le même que celui des Italiens.

Le vers peut avoir trois sortes d'agréments qui le distinguent de la prose; une harmonie plus sensible; une difficulté de plus, qu'on a le mérite de vaincre; et un moyen pour la mémoire de retenir plus aisément la pensée et les mots

dont le vers est formé. Le *vers blanc* peut être aussi harmonieux que le vers rimé, à la consonnance près, dont l'habitude a fait un plaisir pour l'oreille; et si dans les *vers blancs* le poëte a mis à profit la liberté qu'il s'est donnée, pour en mieux assortir les nombres et les sons, le faible plaisir de la rime sera aisément compensé. Mais la difficulté vaincue, et la surprise agréable qu'elle nous cause, sur-tout lorsque la nécessité de la rime produit une pensée inattendue et heureusement amenée, une expression singulière et juste, et, dans l'une ou dans l'autre, un tour ingénieux; ce mérite de l'art, qui se renouvelle à chaque instant dans les vers rimés, et qui, par une alternative continuelle, excite et satisfait la curiosité de l'esprit et l'impatience de l'oreille, n'existe plus dans les *vers blancs*. Ils n'ont pas non plus l'avantage de donner à la mémoire, dans l'unisson des désinences, des points d'appui, et comme des signaux qui l'empêchent de s'égarer; et à ces deux égards les *vers blancs* sont inférieurs aux vers rimés.

J'ajouterai que, dans toutes les langues, les vers les plus difficiles à bien faire ont été les mieux faits. De tous les vers métriques, l'hexamètre est celui qui admet le moins de licences; et c'est en hexamètres que sont écrits les plus beaux poëmes anciens. Notre vers de douze syllabes est le plus difficile des vers rhythmiques; et c'est en vers de douze syllabes que nos plus

beaux poëmes sont écrits. La contention de l'esprit en multiplie les forces, la nécessité en accroît les ressources; et le plus grand défaut dont il ait à se préserver, c'est la mollesse et la nonchalance. Or la difficulté de l'expression à vaincre à chaque instant, si elle n'est pas pas désespérante, et si on a devant soi des hommes de génie qui l'ont vaincue avec grâce et noblesse, est un aiguillon qui réveille à chaque instant l'émulation et qui excite la paresse. L'homme qui se sent du talent, pressé d'un côté par le défi que lui donnent l'art et l'exemple, et de l'autre côté par le goût, qui ne lui passe aucune incorrection de style, rien de lâche, rien de diffus, rien d'obscur et rien de pénible, rassemblera tous ses moyens : ceux de la mémoire, pour la recherche des mots et des tours de la langue; ceux de l'imagination, pour le choix des images; ceux de la pensée, pour l'invention de ces idées accessoires qui doivent enrichir le style, en même temps qu'elles viennent remplir les temps et les nombres du vers. Voilà, je crois, ce qui se passe dans l'esprit du poëte qui travaille sérieusement; et son secret, pour paraître avoir la plume abondante et facile, c'est de plier et de replier son expression dans tous les sens, d'en essayer toutes les formes, jusqu'à ce qu'il ait réuni la régularité, la précision, l'élégance, l'harmonie, et le coloris, et que dans les gênes du vers il ait acquis l'aisance de la prose. C'est ce que Despréaux

se vantait d'avoir appris à Racine, et ce que Racine bientôt sut mieux que Despréaux lui-même; car il s'en faut bien que le travail se cache dans les vers de *l'Art poétique*, comme dans les vers d'*Andromaque*, de *Phèdre* et de *Britannicus*.

Mais, dans ces vers, qui peut calculer toutes les beautés dont la poésie est redevable à la contrainte de la mesure et de la rime? Dans les fables de La Fontaine, dont le genre a permis un style plus concis et moins artistement lié, c'est un plaisir de voir combien de vers heureux la rime semble avoir fait naître, et avec quelle facilité.

Par exemple, dans ce récit,

> Un vieux renard, mais des plus fins,
> Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
> Fut enfin au piége attrapé :

rien ne manquait au sens; mais il fallait une rime à *queue*, et cette rime était unique : l'amener était une chose très-difficile; et quand on lit le vers qui résout le problème, rien ne paraît plus naturel :

> Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
> Sentant son renard d'une lieue.

Dans la fable du *Loup berger*, que le poëte eût dit seulement :

> Il s'habille en berger, endosse un hoqueton,
> Fait sa houlette d'un bâton;

c'était assez; mais *ruse*, qui venait au bout d'un vers suivant, demandait une rime; et pour la rime s'est présenté ce vers naïf qui achève le tableau :

Sans oublier sa cornemuse.

Il en est de même de l'hémistiche, *comme aussi sa musette*, que l'esprit ne demandait pas, et que la nécessité de la rime et de la mesure a fait trouver :

Son chien dormait aussi, comme aussi sa musette.

De même, dans la fable du *Chêne* et du *Roseau*

Tout vous est aquilon, tout me semble zéphyr.

Dans celle des *deux Perroquets* :

Nourris ensemble et *compagnons d'école*.

Dans celle du *Chat* et du *vieux Rat* :

Même il avait perdu sa queue à la bataille.

Dans celle du *Lièvre* et de la *Perdrix* :

Miraut, sur leur odeur ayant philosophé.

Dans celle des *Obsèques de la Lionne* :

Les lions n'ont point d'autre temple.

Dans celle de l'*Ane* et du *Chien*, après ce vers

Point de chardons pourtant : il s'en passa pour l'heure ;

cette réflexion si plaisante,

Il ne faut pas toujours être si délicat.

Dans celle du *Loup* et des *Bergers*

Ils n'auront ni croc ni marmite.

Dans celle du *Savetier* et du *Financier* :

On nous ruine en fêtes.

Dans celle de *Jupiter* et des *Tonnerres*, ce vers de sentiment si simple et si sublime :

Tout père frappe à côté.

Tout cela, dis-je, peut avoir été inventé, comme le sont les plus grandes choses, par l'occasion et le besoin; et peut-être aucun de ces traits, ni mille autres semblables, ne seraient venus au poëte, s'il eût écrit en prose ou en *vers blancs*.

On nous dira que si la rime a valu à la poésie quelques rencontres ingénieuses, elle lui a coûté bien des sacrifices du côté de la précision et du naturel. J'en conviens à l'égard des poëtes qui ont écrit avec trop de précipitation ou de négligence; mais je répète que lorsque des hommes de génie et de goût ont écrit avec soin, ils ont parfaitement rempli le précepte de Despréaux :

La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.

Les vers de Racine ne se ressentent pas plus de cette gène, que ceux de Virgile ne se ressentent de la nécessité de finir par un dactyle et un spondée.

Au surplus, ce n'est pas pour se donner plus de peine qu'on a voulu se délivrer de la con-

trainte de la rime; et le soin qu'on aurait mis à la chercher, on ne l'a guère employé à rendre le *vers blanc* plus énergique, plus élégant, ou plus harmonieux. Quelque soin même qu'on y emploie, il est difficile que cette espèce de vers ait une harmonie assez marquée, assez chère à l'oreille, assez supérieure à celle de la bonne prose, pour compenser par cela seul le désagrément et la gêne d'une cadence uniforme, dont l'oreille doit se lasser, lorsqu'il n'en résulte pour elle nulle autre espèce de plaisir. La liberté de varier, au gré de la pensée, du sentiment, et de l'image, les nombres, la coupe, et le tour périodique du discours, est une chose trop précieuse pour la sacrifier au pur caprice d'aligner les mots sur des mesures qui n'ont pas même le faible mérite d'être égales; et lorsqu'on n'écrit pas en prose, il faut donner aux vers, en agrément et en beauté, un avantage que la prose n'ait pas.

BONTÉ. Il n'y a proprement dans la nature ni dans les arts d'autre *bonté* qu'une *bonté* relative, de la cause à l'effet, et de l'effet lui-même à une fin ultérieure, qui est l'intention, l'utilité, ou l'agrément d'un être doué de volonté ou capable de jouissance.

Quand la *bonté* n'est relative qu'à l'intention, ce mot n'est pris que dans un sens impropre, et *bon* se trouve quelquefois le synonyme de *mau-*

vais : c'est ainsi qu'une politique pernicieuse, une ambition funeste, une éloquence corruptrice, emploie de bons moyens, c'est-à-dire des moyens propres à réussir dans les desseins qu'elle se propose. De même, par rapport à l'agrément et à l'utilité, une chose est *bonne* ou mauvaise, selon les goûts, les intérêts, les fantaisies, les caprices; et dans ce sens presque tout est *bon* : les calamités même et les fléaux ont leur *bonté* particulière; et au contraire ce qui est *bon* pour le plus grand nombre, est presque toujours mauvais pour quelqu'un : la disette est le *bon* temps de l'usurier, dont les greniers sont pleins; la *bonne* année des médecins est une année d'épidémie, et *vice versâ*.

La *bonté*, dans un sens plus étroit, est la faculté de produire un effet désirable; et une cause est plus ou moins généralement *bonne*, à mesure que son effet est plus ou moins généralement à désirer. Le même vent qui est *bon* pour ceux qui voguent du levant au couchant, est mauvais pour ceux qui voguent en sens contraire; mais un air pur et sain est *bon* pour tout le monde.

Un être n'est *bon* en lui-même que dans ses rapports avec lui-même, et qu'autant qu'il est tel que son bonheur l'exige; en sorte que, s'il n'a pas la faculté de s'apercevoir et de jouir ou de souffrir de son existence, il n'est en lui-même ni *bon* ni mauvais. Par la même raison, entre les parties d'un tout, si les unes sont douées d'intel

ligence et de sensibilité, et les autres non, celles-ci ne sont bien ou mal que dans leur rapport avec celles-là : il en est ainsi des parties purement matérielles de l'univers, relativement à ses parties intelligentes et sensibles; ce qui réduit la question de l'optimisme à une grande simplicité.

Dans les arts, on a souvent dit : Tout ce qui plaît est *bon*. Cela est vrai dans un sens étendu, comme on vient de le voir; et dans ce sens-là tous les vins sont *bons*, celui dont le manant s'enivre, comme celui que savoure l'homme voluptueux, le gourmet délicat. Mais dans un sens plus rigoureux, cela seul est réellement *bon*, qui cause un plaisir salutaire, ou du moins innocent, à l'homme dont l'organe est doué d'une sensibilité fine et juste : je dis un plaisir salutaire ou innocent; car, dans le physique, ce qui est *bon* pour l'agrément, peut être mauvais pour la santé; et dans le moral, ce qui est *bon* pour l'esprit peut être mauvais pour le cœur.

Dans la nature, la même cause peut être mauvaise dans son effet immédiat, et excellente dans son effet éloigné, comme une potion amère, une amputation douloureuse. Il n'en est pas de même dans les arts d'agrément : leur effet le plus essentiel est de plaire, et ce n'est que par-là qu'ils se rendent utiles; car toute leur puissance est fondée sur leur charme et sur leur attrait.

L'objet immédiat des arts est donc une jouissance agréable, ou par les commodités de la vie,

ou par les impressions que reçoivent les sens, ou par les plaisirs de l'esprit et de l'ame; et c'est ici le genre de *bonté* qui caractérise les beaux-arts.

Mais les plaisirs de l'esprit et de l'ame peuvent être trompeurs, comme celui que fait un poison agréable. C'est donc l'innocence de ces plaisirs et plus encore leur utilité, ou, s'il m'est permis de le dire, leur salubrité, qui donne aux moyens de l'art une *bonté* réelle. Le plaisir est sans doute une excellente chose; mais le plaisir ne peut être pour l'homme un état habituel et constant. Le bonheur, c'est-à-dire un état doux et calme, la paix et la tranquillité avec soi-même et avec les autres, voilà le but universel où doit tendre un être sensible et raisonnable. Les ennemis de ce repos sont les passions et les vices; ses deux génies tutélaires sont l'innocence et la vertu: ainsi le plaisir ne doit être lui-même pour les beaux-arts qu'un moyen, et leur fin ultérieure doit être le bonheur de l'homme. C'est ainsi que la *bonté* de la comédie consiste à corriger les vices, et celle de la tragédie à intimider les passions, et à les réprimer par des exemples effrayants. *Voyez* MOEURS.

Ce qu'on doit entendre par la *bonté* poétique se trouve par-là décidé. Ce qui produit l'effet immédiat que le poëte se propose, est poétiquement *bon;* et toutes les règles de l'art se réduisent à bien choisir et à bien employer les moyens

propres à cette fin. Le premier de ces moyens est l'illusion, et par conséquent la vraisemblance; le second est l'attrait, et par conséquent le choix de ce qui peut le mieux intéresser, attacher, émouvoir, captiver l'esprit, gagner l'ame, dominer l'imagination, produire enfin la sorte d'émotion et de délectation que la poésie a dessein de causer.

Dans le gracieux, choisissez ce que la nature a de plus riant; dans le naïf, ce qu'elle a de plus simple; dans le pathétique, ce qu'elle a de plus terrible et de plus touchant. Voilà ce qu'on appelle la *bonté* poétique. Ainsi ce qui serait excellent à sa place, devient mauvais quand il est déplacé.

Mais la *bonté* morale doit se concilier avec la *bonté* poétique; et la *bonté* morale n'est pas la *bonté* des mœurs qu'on se propose d'imiter. La peinture des plus mauvaises mœurs peut avoir sa *bonté* morale, si elle attache à ces mœurs la honte, l'aversion, et le mépris. De même l'imitation des mœurs les plus innocentes et les plus vertueuses serait mauvaise, si on y jetait du ridicule, et si, en les avilissant, on voulait nous en dégoûter.

La *bonté* morale, en poésie, est dans l'utilité attachée à l'imitation; comme en éloquence elle est dans la justice de la cause que l'on embrasse, et dans la légitimité des moyens que l'on emploie à persuader.

Ainsi, quand on parle des mœurs théâtrales, par exemple, on ne doit pas confondre les mœurs *bonnes* en elles-mêmes, et les mœurs *bonnes* dans leur rapport avec l'effet salutaire qu'on veut produire. Narcisse et Mahomet sont des personnages aussi utilement employés que Burrhus et Zopire, par la raison qu'ils contribuent de même à l'impression salutaire qui résulte de l'action à laquelle ils ont concouru. Tout ce qu'on doit exiger du poëte pour que l'imitation ait sa *bonté* morale, c'est qu'il fasse craindre de ressembler aux méchants qu'il met sur la scène, et souhaiter de ressembler aux gens de bien qu'il oppose aux méchants.

Il y a cependant certains vices qu'il n'est pas permis d'exposer sur le théâtre, parce que leur image blesserait la pudeur; mais en cela même il me semble qu'on est devenu trop sévère. En prenant soin de voiler ces vices avec toute la décence convenable, peut-être serait-il possible de rendre utile, et non dangereux, l'exemple des égarements et des malheurs dont ils sont la cause; et entre l'excès où donnent nos voisins à cet égard, et l'excès opposé, il y aurait un milieu à prendre, qui rendrait la peinture de nos mœurs plus utile, en conservant à la scène française sa décence et sa pureté.

Quant à l'éloquence, l'objet, la fin, les moyens, l'orateur lui-même, tout doit y avoir sa bonté morale : ce qu'elle affirme doit être vrai, ce qu'elle

défend doit être juste, ce qu'elle conseille et recommande doit être au moins permis, et l'utile n'est pas dispensé d'être honnête; enfin ce qu'elle loue doit être digne de louange. Aristote nous a donné pour la *bonté* morale de l'éloquence, dans les éloges et dans les délibérations, une règle sûre et constante : c'est de se demander à soi-même : *Conseillerais-je ce que je vais louer? Louerais-je ce que je conseille?*

Bouquet. On nomme ainsi une petite pièce de vers adressée à une personne le jour de sa fête. C'est le plus souvent un madrigal ou une chanson. Le caractère de cette sorte de poésie est la délicatesse ou la gaieté. La fadeur en est le défaut le plus ordinaire, comme de toute espèce de louange.

Les anciens, en célébrant la fête de leurs amis, avaient un avantage que nous n'avons pas : ce jour était l'anniversaire de la naissance, et l'on sent bien que c'était un beau jour pour l'amour et pour l'amitié : au lieu que parmi nous c'est la fête du saint dont on porte le nom; et il est rare de trouver d'heureux rapports entre le saint et la personne. Cette relation fortuite, et souvent bizarre, n'a pas laissé de donner lieu, par sa singularité même, à des comparaisons et à des allusions ingénieuses et piquantes.

Les personnages les plus pittoresques sont

communément les plus poétiques; et sous ces deux rapports Antoine et Madelaine sont ce que le calendrier a de mieux. Antoine, parmi les poëtes, a trouvé un Calot. Madelaine n'a pas trouvé un Le Brun. Elle était digne d'occuper la dévotion de Racine. L'imagination grotesque du père Le Moine a dénaturé ce tableau. La grâce et la noblesse dont il était susceptible sont indiquées dans ce *bouquet* de M. de Voltaire à Mde. L. D. D. B.

Votre patrone, au milieu des apôtres,
Baisait les pieds à son divin époux :
Belle B. il eût baisé les vôtres;
Et saint Jean même en eût été jaloux.

Mais dans un *bouquet* on n'est point assujéti à ces sortes de parallèles, et communément on se donne la liberté de louer la personne sans faire mention du saint. Voici, dans ce genre, un faible hommage offert aux grâces, aux talents, et à la beauté.

Bouquet présenté à madame la C. de S. le jour de sainte Adélaïde :

Adélaïde
Paraît faite exprès pour charmer;
Et mieux que le galant Ovide,
Ses yeux enseignent l'art d'aimer
Adélaïde.

....

D'Adélaïde
Ah! que l'empire semble doux!

Qu'on me donne un nouvel Alcide,
Je gage qu'il file aux genoux
D'Adélaïde.

D'Adélaïde
Fuyez le dangereux accueil :
Tous les enchantements d'Armide
Sont moins à craindre qu'un coup-d'œil
D'Adélaïde.

Qu'Adélaïde
Met d'ame et de goût dans son chant!
Aux accents de sa voix timide,
Chacun dit : Rien n'est si touchant
Qu'Adélaïde.

D'Adélaïde
Quand l'Amour eut formé les traits,
Ma foi, dit-il, la cour de Gnide
N'a rien de pareil aux attraits
D'Adélaïde.

Adélaïde,
Lui dit-il, ne nous quittons pas :
Je suis aveugle; sois mon guide :
Je suivrai par-tout pas à pas
Adélaïde.

Brillant. Il se dit de l'esprit, de l'imagination, du coloris, de la pensée. On dit d'un esprit fécond en saillies, en traits ingénieux, dont la

justesse et la nouveauté nous éblouit, qu'il est *brillant*. Le *brillant* de l'imagination consiste dans une foule d'images vives et imprévues, qui se succèdent avec l'éclat et la rapidité des éclairs. Leur abondance et leur variété font le *brillant* du coloris. Des idées qui jouent ensemble avec justesse et avec grâce, dont les rapports sont vivement saisis et vivement exprimés, font le *brillant* de la pensée. Le style est *brillant* par la vivacité des pensées, des images, des tours, et des expressions. Le style d'Ovide, celui de l'Arioste est *brillant*. Dans Homère, l'allégorie de la ceinture de Vénus est une peinture *brillante*. J'ai cité ailleurs la description de la beauté du paon, dans la nouvelle *Histoire Naturelle*. La peinture du même oiseau, quoique moins détaillée dans les *Fables* de La Fontaine, n'est pas moins éblouissante, lorsque Junon lui dit :

Est-ce à toi d'envier la voix du rossignol,
Toi que l'on voit porter à l'entour de ton col
Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies,
Qui te panades, qui déploies
Une si riche queue, et qui semble à nos yeux
La boutique d'un lapidaire?
Est-il quelque oiseau sous les cieux
Plus que toi capable de plaire?

Brillant ne se dit guère que des sujets gracieux ou enjoués. Dans les sujets sérieux et sublimes, le style est riche, éclatant.

Brunette. On donne ce nom à une espèce de chanson, dont l'air est facile et simple, et le style galant et naturel, quelquefois tendre, et souvent enjoué. On les appelle ainsi, parce qu'il est arrivé souvent que, dans ces chansons, le poëte, s'adressant à une jeune fille, lui a donné le nom de *Brunette*, petite brune.

Brunette, mes amours,
Languirai-je toujours?

Un vrai modèle dans ce genre, est cette chanson de Dufresni.

Philis, plus avare que tendre,
Ne gagnant rien à refuser,
Un jour exigea de Silvandre
Trente moutons pour un baiser.

Le lendemain nouvelle affaire:
Pour le berger le troc fut bon;
Car il obtint de la bergère
Trente baisers pour un mouton.

Le lendemain, Philis plus tendre,
Tremblant de se voir refuser,
Fut trop heureuse de lui rendre
Trente moutons pour un baiser.

Le lendemain, Philis peu sage,
Aurait donné moutons et chien
Pour un baiser que le volage
A Lisette donna pour rien.

BURLESQUE. Genre de style ou de poésie, qui travestit les choses les plus nobles et les plus sérieuses en plaisanteries bouffonnes.

Ceux qui se sont élevés sérieusement contre le *burlesque*, ont perdu leur peine à prouver ce que tout le monde savait. Les écrivains mêmes qui se sont égayés dans ce genre, ne doutaient pas qu'il ne fût contraire au bon sens et au bon goût. Mais ne serait-on pas ridicule de représenter à un homme qui se déguise grotesquement pour aller au bal, que cet habit n'est pas à la mode? Assurément l'auteur du *Roman comique* savait bien ce qu'il faisait en travestissant l'*Enéide*. Mais il y a de bons et de mauvais bouffons; et sous l'enveloppe du *burlesque*, il peut se cacher souvent beaucoup de philosophie et d'esprit. Le but moral de ce genre d'écrits est de faire voir que tous les objets ont deux faces; de déconcerter la vanité humaine, en présentant les plus grandes choses et les plus sérieuses d'un côté ridicule et bas; et en prouvant à l'opinion qu'elle tient souvent à des formes. De ce contraste du grand au petit, continuellement opposés l'un à l'autre, naît, pour les ames susceptibles de l'impression du ridicule, un mouvement de surprise et de joie si vif, si soudain, si rapide, qu'il arrive souvent à l'homme le plus mélancolique d'en rire tout seul aux éclats; et c'est quelquefois l'homme du monde

qui a le plus de sens et de goût, mais à qui la folie et la gaieté du poëte font oublier pour un moment le sérieux des bienséances. La preuve que cette secousse, que le *burlesque* donne à l'ame, vient du contraste inattendu dont elle est fortement frappée, c'est que mieux on connaît Virgile et mieux on en sent les beautés, plus on s'amuse à le voir travesti par l'imagination plaisante et folle de Scarron.

L'*Enéide* travestie n'est autre chose qu'une mascarade, comme Scarron le dit lui-même; et cette mascarade n'est pas aussi grotesque qu'on le pense communément. Ce sont des dieux et des héros déguisés en bourgeois de Paris, mais tous avec leur propre caractère, dont Scarron a saisi le côté ridicule avec beaucoup de justesse et d'esprit. C'est ainsi que de Jupiter il a fait un bon homme; de Junon, une comère acariâtre; deVénus, une mère complaisante et facile; d'Énée, un dévot larmoyant, un peu timide et un peu niais; de Didon, une veuve ennuyée de l'être; d'Anchise, un vieux bavard; de Chalcas, un vieux fourbe; de la Sibylle, une devineresse, *une diseuse de logogryphes;* et de l'oracle d'Apollon, *un faiseur de rébus picards.* Quant au personnage qu'il a pris lui-même, c'est celui d'un conteur naïf et ignorant, qui confond les temps et les mœurs, et qui fait parler tout son monde comme on parle dans son quartier. Tel est ce genre de comique; et si l'on veut en avoir une

idée plus juste, on peut le voir dans cette réponse de Jupiter aux plaintes de Vénus.

Ce dieu donc, des dieux le plus sage,
Se radoucissant le visage,
Et la prenant sous le menton,
Lui dit : Bon dieu ! que dirait-on
Si l'on vous voyait ainsi faire ?
N'avez-vous point honte de braire
Ainsi que la mère d'un veau ?
Ah ! vraiment cela n'est pas beau.
Ne pleurez plus, la Cythérée,
Et tenez pour chose assurée
Tout ce qu'a prédit le destin
D'Énée et du pays latin.

Ce comique, qui naît du contraste du langage et de la personne, a souvent, il faut l'avouer, le défaut d'être grossier et bas; mais quelquefois il a de la finesse; et, par exemple, dans ce dialogue de Vénus avec son fils Énée, après qu'il lui a dit :

Vous sentez la dame divine,
J'en jurerais sur votre mine :

quel est l'homme de goût qui ne sourirait point en voyant Vénus faire l'Agnès, et le héros troyen transformé en Nicaise?

Je ne suis pas, en vérité,
D'une si haute qualité,
Dit Vénus, mais votre servante.
Ah ! vous êtes trop obligeante,
Ce dit-il, et j'en suis confus.
Et moi, si jamais je la fus.

Ce dit-elle. Et lui de sourire,
Disant : Cela vous plaît à dire;
Puis sa tête désaffubla.
Ses deux jarrets elle doubla
Pour lui faire la révérence.
Il fit une circonférence
Du pied gauche à l'entour du droit,
Et cela d'un air tant adroit,
Ce pauvre fugitif de Troie,
Que sa mère en pleura de joie.

La première entrevue d'Énée avec Didon est du même tour de plaisanterie.

La reine donc fut étonnée
De l'apparition d'Énée,
Et lui dit, parlant un peu gras,
L'ayant pris par le bout du bras,
(C'est par la main que je veux dire) :
Comment vous portez-vous, beau sire?
Moi, lui dit-il, je n'en sais rien :
Si vous êtes bien, je suis bien;
Et j'ai pour le moins la migraine,
S'il faut que vous soyez mal-saine.
Vous vous portez bien, dieu merci;
Je me porte donc bien aussi.

Scarron est diffus par négligence; il est ce qu'on appelle *polisson* par gaieté; il a porté trop loin la licence de son humeur, le *genio indulgere;* mais qu'on ne s'étonne pas de m'entendre dire que c'était un des hommes de son temps qui avaient le plus de goût. Les critiques les plus fines de *l'Iliade* et de *l'Énéide* sont dans le *Virgile travesti.* Son génie me semble avoir quelque

ressemblance avec celui de Marot, et si on les veut comparer l'un à l'autre, voici deux morceaux du même genre, où ils se rapprochent assez. Marot, prisonnier au châtelet, qu'il appelle l'*enfer*, passe par l'audience, et demande à son guide ce que c'est que tous ces gens-là. Son guide lui répond :

Je te fais assavoir
Que ce mordant, que l'on oyt si fort bruire,
De corps et biens veult son prochain détruire ;
Ce grand criart, qui tant la gueule tort,
Pour le grand gain tient du riche le tort....
Celui qui parle, illec, sans s'esclater,
Le juge assis veut corrompre et flatter....
Ami, voilà quelque peu des menées
Qui aux faubourgs d'enfer sont démenées
Par nos grands loups ravissants et famis,
Qui aiment plus cent sols que cent amis,
Et dont, pour vrai, le moindre et le plus neuf,
Trouverait bien à tondre sur un œuf.

Ensuite il lui décrit la génération des procès

En cetui parc, où ton regard épands,
Une manière il y a de serpents
Qui, de petits, viennent grands et félons,
Non pas volants, mais traînants et bien longs,
Et ne sont pas pourtant couleuvres froides,
Ne verds lézards, ne dragons forts et roides ;..
Ce sont serpents enflés, envenimés,
Mordants, maudits, ardents et animés,
Jetant un feu qu'à peine on peut éteindre,
Et, en piquant, dangereux à l'atteindre.
C'est la nature au serpent plein d'excès.

Qui par son nom est appelé procès....
Celui qui tire ainsi hors sa languette,
Détruira bref quelqu'un, s'il ne s'en guette;
Celui qui siffle et a les dents si drues,
Mordra quelqu'un qui en courra les rues;
Et ce froid-là, qui lentement se traîne,
Par son venin a bien su mettre haine
Entre la mère et les mauvais enfants;
Car serpents froids sont les plus échauffants...
Tu dois savoir qu'issues sont ces bêtes
Du grand serpent Hydra, qui eut sept têtes,
Contre lequel Hercule combattait;
Et quand de lui une tête abattait,
Pour une morte en revenaient sept vives.
Ainsi est-il de ces bêtes noisives.

Écoutons à présent Scarron dans la description de l'enfer.

Ceux que pend à tort la justice
Par la cruauté du destin
(Qui n'est sans doute qu'un lutin,
Qui fait tout sans poids ni mesure,
Et sert ou nuit à l'aventure),
Font mille clameurs sans succès,
Pour faire revoir leur procès;
Ils parlent tous à tue-tête.
Minos, qui reçoit leur requête,
Président du parlement noir,
Ne fait que placets recevoir;
Et, ce qui fait crever de rire,
Comme il les reçoit les déchire.
Maint avocat porte-bonnet,
Qui trahit son client tout net
En procès ou en arbitrage,
Reçoit en ce lieu maint outrage.

On le fait ronger par des rats,
Ou l'on l'assomme à coup de sacs....
Tout auprès de pauvres poëtes,
Qui rarement ont des manchettes,
Y récitent de pauvres vers:
On les regarde de travers,
Et personne ne les écoute;
Ce qui les fâche fort sans doute.

Il décrit ainsi le Tartare :

Flégéton, un fleuve de soufre,
Court à l'entour, creux comme un gouffre,
Et roule à grand bruit du brasier,
Au lieu de sable ou de gravier.
Une tour qui flanque la porte,
Si haute, ou le diable m'emporte,
Qu'elle atteint au plancher d'enfer,
Est toute d'airain et de fer.
Tisiphone en est la portière,
Carrogne aussi superbe et fière
Que le portier d'un favori.
La vilaine n'a jamais ri....
AEnéas eut l'ame étonnée
Du bruit de la troupe damnée....
Le grand et petit Châtelet
N'ont rien de funeste et de laid
Auprès de ce château terrible,
Aux gens de bien inaccessible :
Rhadamante, effroyable à voir,
En soutane de bougran noir,
Sur un siége de fer préside.
Onc ne fut juge plus rigide :
Les commissaires d'aujourd'hui
Sont des moutons auprès de lui,
Quoiqu'en matières criminelles

Nous ayons de doctes cervelles....
Ce juge criminel d'enfer,
Vrai cœur de bronze ou bien de fer,
En veut sur-tout aux chatemites,
Aux faux béats, aux hypocrites:
Quand il en attrape quelqu'un,
De leur chair il fait du petun;
Et ce petun le déconstipe,
N'en aurait-il pris qu'une pipe.

On voit qu'en badinant, Scarron, ainsi que Marot, ne laisse pas de tancer les mœurs. C'est ainsi qu'en parcourant les supplices du Tartare, il dit :

Ceux qui haïssent leurs parents,
Les pères et mères tyrans,
Les enfants qui battent leurs pères,
Rencontrent là des belles-mères.
Belle-mère est un animal
Qui plus qu'un diable fait du mal....
Les mangeuses de patenôtres,
Toujours en effroi pour les autres,
Pour elles en tranquillité,
Qui médisent par charité,
Disant que c'est blâmer le vice,
Endurent là, pour tout supplice,
D'être sans cesse à marmoter,
Sans qu'aucun les puisse noter;
Et ce tourment de n'être en vue
Mille fois pour une les tue.
Tous ceux qui, par ambition,
Professent la dévotion,...
Sont condamnés, sans qu'on les voie,
De faire de leur peau courroie,
De plus à vivre en gens de bien,
Sans que personne en sache rien.

Le *burlesque* de ce ton-là doit plaire aux esprits même les plus difficiles : et quant à celui qui, pour rendre les contrastes plus plaisants, va d'un extrême à l'autre, et du plus sublime au plus bas; cette secousse est un besoin peut-être pour des ames froides et phlegmatiques. Nous ne sommes pas tous également sensibles au chatouillement du ridicule, et ceux à qui le plus léger suffit, ne doivent pas être étonnés qu'une sensibilité moins délicate y désire moins de finesse et plus de force. De là vient que les meilleurs esprits ont pu se partager à l'égard du *burlesque;* les uns, le trouver détestable; et les autres, très-amusant.

Observons seulement que, plus une nation sera légère et moins elle attachera d'importance aux formes que l'habitude et l'opinion auront fait prendre à ses idées, plus aisément elle se prêtera à cette espèce de badinage; et en cela l'orgueil n'entend pas aussi bien la plaisanterie que la vanité : il est jaloux de son opinion et chagrin lorsqu'on le détrompe : aussi le *burlesque* sera-t-il toujours mieux reçu chez une nation vaine, que chez une nation orgueilleuse. Mais chez aucun peuple éclairé, il n'est à craindre que le *burlesque* devienne le goût dominant; et l'*insanire licet* sera toujours sans conséquence.

Au reste, quoi que l'on pense de ce genre, c'est peut-être celui de tous qui demande le plus de verve, de saillie, et d'originalité. Rien de plat,

rien de froid, rien de forcé n'y est supportable, par la raison que de tous les personnages, le plus ennuyeux est celui d'un mauvais bouffon. Scarron était né ce qu'il est dans son *Virgile travesti.* Il voyait tout du côté plaisant. Il trouvait au moins aussi naturel, aussi vraisemblable, que ses héros eussent tenu le langage qu'il leur faisait tenir, que celui que leur prêtait Virgile. Les détails de ses descriptions et de ses portraits étaient pour lui des couleurs aussi vraies que celles du poëte héroïque. Parmi les *nipes* qu'Enée avait pu sauver du sac de Troie, son imagination trouvait

La béquille de Priamus,
Le livre de ses orémus,
Un almanach fait par Cassandre,
Où l'on ne pouvait rien comprendre.

Il disait, songeant à Didon :

C'était une grosse dondon,
Grasse, vigoureuse, bien saine,
Un peu camuse à l'africaine,
Mais agréable au dernier point.

En un mot, il voyait tout avec ses yeux, il écrivait avec son caractère; et comme aucun de ses imitateurs n'a eu cette humeur enjouée et bouffonne, aucun d'eux n'a eu son talent : il est unique dans son genre.

C.

Cabale. On appelle ainsi une espèce de milice, que les amis, ou les ennemis d'un poëte, qui donne une pièce de théâtre, vont lever dans les carrefours et dans les cafés de Paris, quelquefois même dans le monde, pour se répandre dans le parterre et dans les loges, et pour blâmer ou applaudir au gré de celui qui l'assemble. On peut juger des lumières d'un siècle, par le plus ou le moins d'ascendant que la *cabale* amie ou ennemie a pris sur l'opinion publique, par l'espace de temps qu'elle a soutenu de mauvais ouvrages, ou qu'elle en a déprimé de bons.

Le chef d'une *cabale* amie est communément un connaisseur, un amateur, qui veut être important, et n'est souvent que ridicule. Le chef de la *cabale* ennemie est presque toujours un envieux, lâche et bas, mais ardent et doué d'une éloquence populaire. Il parle avec facilité, il prononce, il décide, il tranche, il annonce avec impudence qu'il connaît ce qu'il n'a point vu; ou s'il ne peut médire de l'ouvrage, il déclame contre l'auteur, l'accuse d'orgueil, d'insolence, et le peint quelquefois des plus noires couleurs, afin de le rendre odieux. J'ai ouï parler, dans ma jeu-

nesse, d'une scène qui peut donner l'idée de cette espèce de ligueurs. Dans un café que les gens de lettres fréquentaient alors, un de ces chefs de *cabale* se déchaînait contre le jeune auteur dont on allait jouer la pièce. L'un de ceux qui l'écoutaient lui demanda s'il connaissait ce jeune homme. Assurément, dit-il, je le connais, et je m'intéressais à lui; mais sa présomption opiniâtre me l'a fait abandonner; la pièce qu'il donne aujourd'hui, il me l'a lue, je lui en ai montré les défauts; mais il est si plein de lui-même qu'il n'a rien voulu corriger. J'ai eu tort, lui dit le jeune homme auquel il répondait; mais, monsieur, ce n'est pas assez de connaître les gens, il faut les reconnaître.

Du reste, dans un siècle dont le goût est formé, ces *cabales*, si effrayantes pour de jeunes poëtes, ne leur font du mal qu'un moment; jamais un bon ouvrage n'y a succombé; et c'est ce que doivent savoir ceux qui entrent dans la carrière pour n'être pas découragés.

La *cabale* en faveur des talents médiocres ne leur est guère plus utile; elle les soutient quelques jours, mais ils retombent avec elle; et à la longue rien ne peut empêcher l'opinion publique d'être juste, et de marquer à chaque chose le degré d'admiration, d'estime, ou de mépris qui lui est dû.

Dans le même sens, mais plus étendu, on appelle *cabale*, dans le monde, à la cour, un parti

bruyant et remuant, pour ou contre quelque personne ou quelque chose. L'intrigue est le mouvement que se donne l'ambitieux pour réussir par des moyens obscurs, honteux, ou indécents, dont l'honnête homme rougirait; la brigue est le parti obscur et peu nombreux que l'intrigant forme et suscite pour travailler en sa faveur; la ligue est un parti puissant, et qui agit à force ouverte; la *cabale* est une ligue moins étendue, et composée de gens méprisables par état ou par caractère. C'est le mot de dénigrement que l'on attache à un parti qu'on veut décrier, avilir. Rien de plus commode, par exemple, en parlant d'un homme qui a pour lui la voix publique et les vœux de la nation, que de dire qu'*il a une forte cabale;* et si autrefois on eût parlé comme aujourd'hui, on aurait dit la *cabale* de Turenne, la *cabale* de Sully.

Canevas. Vers composés sur un air de musique, ou sur une symphonie. Nous en citerons, pour exemple et pour modèle, cette parodie inimitable d'un air de Lulli dans l'opéra d'*Alceste*.

Tout mortel doit ici paraître :
On ne doit naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre ;
Qui cherche à vivre,
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords :

Le repos qu'on désire,
Ne tient son empire
Que dans le séjour des morts.
Chacun vient ici-bas prendre place;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.
C'est pour tous une loi nécessaire;
L'effort qu'on peut faire
N'est qu'un vain effort.
Est-on sage
De fuir ce passage?
C'est un orage
Qui mène au port.
Chacun vient ici-bas prendre place;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.
Tous les charmes,
Plaintes, cris, larmes,
Tout est sans armes
Contre la mort.
Chacun vient ici-bas prendre place;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.

Je ne crois pas que le mérite de la difficulté vaincue ait jamais été porté plus loin, ni que, dans une telle contrainte de la mesure et de la rime, il soit possible de conserver au langage plus d'aisance, de force et de précision.

Cantique. C'est le nom que la poésie lyrique a pris dans les livres saints, à l'exception de celui des *Psaumes*. Le *cantique* était employé in-

différemment à célébrer des événements heureux et mémorables, ou à déplorer des malheurs : il prenait tous les tons de l'ode ; et il en est quelquefois le modèle le plus sublime ou le plus touchant.

En parlant de l'ode, on ne cesse de vanter Pindare, qu'on entend mal, et dont il ne reste presque rien de vraiment digne d'admiration. Horace est mieux connu et plus justement admiré. Mais quoique le style de ses odes soit le prodige de l'art d'écrire ; quoique, pour la variété du coloris, des tours, des mouvements, pour l'abondance des idées, comme pour la richesse et le choix de l'expression, ce soit peut-être, des modèles antiques, celui dont les modernes ont le moins approché ; je crois voir le génie de l'ode, l'enthousiasme et l'inspiration, mieux marqués dans les *cantiques* de Moïse.

Le *Cantemus Domino*, après le passage de la mer Rouge, est l'expression la plus sublime des mouvements de reconnaissance et d'admiration d'un peuple qui, par un prodige, vient d'échapper au glaive de ses ennemis.

Un Dieu déployant sa puissance et faisant éclater sa gloire ; les eaux de la mer assemblées par le souffle de sa colère, et tout-à-coup leur mouvement rompu, et l'onde rendue immobile ; une route profonde ouverte au milieu des flots suspendus ; les cris de fureur des Égyptiens poursuivant les Israélites, et leur insolence en con-

traste avec le sort qui les attendait (1); les chars de Pharaon, ses guerriers, son armée, ensevelis sous la chûte des eaux, couverts des vagues mugissantes, et tombant au fond de l'abyme (2); Israël délivré, pour aller habiter la terre qui lui est promise; et déja l'effroi répandu parmi les Philistins, parmi les rois d'Édom et de Moab, chez les peuples de Chanaan; tels sont les tableaux que présente ce beau *cantique;* et parmi ces tableaux les mouvements d'enthousiasme de tout un peuple qui s'écrie : *C'est là mon Dieu, et je lui rendrai gloire; c'est le Dieu de mes pères, et je l'exalterai. Ta main, Seigneur, a signalé sa force; ta main s'est étendue et a frappé mes ennemis. Les tiens sont dévorés comme un faisceau de chaume aride, d'un trait du feu de ta colère. Oh! qui est semblable à toi, Seigneur? Soit que tu fasses éclater ou ta grandeur ou ta puissance, que tu veuilles te rendre admirable ou terrible, qui osera s'égaler à toi?*

Le second *cantique* n'est pas du même genre; Moïse y parle seul; et l'époque en est remarquable. Ce fut lorsque Moïse eut appris de Dieu même que l'heure de sa mort approchait; ce fut alors que, prêt à descendre au tombeau, il assembla

---

(1) *Dixit inimicus : Persequar et comprehendam.... evaginabo gladium meum, interficiet eos manus mea. Flavit spiritus tuus, et operuit eos mare.*

(2) *Quasi lapis, quasi plumbum.*

le peuple, et du ton le plus élevé de l'inspiration : « Que les cieux m'écoutent parler, dit-il, et que la terre soit attentive à mes paroles. Dieu est la fidélité même. Exempt de toute iniquité, il est juste et droit par essence. » Alors rappelant tout ce que Dieu avait fait en faveur de son peuple, il reprit : « Est-ce là le retour que tu dois à ton Dieu, peuple stupide et insensé? méconnais-tu en lui ton père? n'est-ce pas lui qui te possède, lui qui t'a fait, lui qui t'a créé? Rappelle-toi les jours antiques; compte les générations passées : interroge tes pères, ils t'apprendront ce qu'il a fait pour toi; interroge tes aïeux, ils te l'attesteront. Le seigneur a fait de son peuple une partie de lui-même : il l'a environné, il l'a instruit, il l'a conservé comme la prunelle de ses yeux. Semblable à l'aigle qui excite ses aiglons à prendre leur vol, et qui, volant sur eux lui-même, étend ses ailes, les reçoit sur son dos, les porte dans les airs; le Seigneur a élevé et soutenu son peuple. Ce Dieu qui t'a fait, tu l'as abandonné, et tu as oublié ton créateur. Il a vu ton ingratitude, et il s'est livré à sa colère, et il a dit : J'assemblerai sur eux un déluge de maux. Au dehors le glaive, au dedans la terreur en fera sa proie, sans épargner, ni le jeune homme, ni la jeune vierge, ni le vieillard, ni l'enfant à la mamelle. Il a dit : Où sont-ils? Je veux les effacer de la mémoire des hommes. Mais je diffère, pour ne pas donner ce triomphe à leurs ennemis, de

peur qu'ils ne s'enorgueillissent et qu'ils ne disent: C'est la force de notre bras, et non pas le Seigneur, qui a fait toutes ces choses. C'est à moi seul qu'appartient le vengeance, et je l'exercerai quand il en sera temps. *Hæccine reddis Domino, popule stulte et insipiens? Numquid non ipse est pater tuus, qui possedit te, et fecit, et creavit te? Memento dierum antiquorum; cogita generationes singulas; interroga patrem tuum, et annuntiabit tibi; majores tuos, et dicent tibi... Pars Domini populus ejus... Circumduxit eum, et docuit, et custodivit quasi pupillam oculi sui. Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos, et super eos volitans, expandit alas suas, et assumpsit eum, atque portavit in humeris suis... Deum qui te genuit dereliquisti, et oblitus es Domini creatoris tui! Vidit Dominus, et ad iracundiam concitatus est. Et ait... Congregabo super eos mala... foris vastabit eos gladius, et intus pavor, juvenem simul ac virginem, lactantem cum homine sene. Dixit: Ubinam sunt? Cessare faciam ex hominibus memoriam eorum. Sed propter iram inimicorum distuli; ne forte superbirent hostes eorum, et dicerent: Manus nostra excelsa, et non Dominus, fecit hæc omnia... Mea est ultio, et ego retribuam in tempore.*

On voit par cet extrait, qu'une éloquence véhémente est le caractère de ce *cantique*. Celui de David sur la mort de Saül et de Jonathas, est d'un style bien différent. J'en vais rappeler quel-

ques traits : *Inclyti, Israël, super montes tuos interfecti sunt : quomodo ceciderunt fortes? Nolite annuntiare in Geth... ne forte lœtentur filiæ Philisthiim... Montes Gelboë, nec ros, nec pluvia veniant super vos... quia ibi abjectus est clypeus fortium... Saül et Jonathas, amabiles et decori in vitâ suâ, in morte quoque non sunt divisi : aquilis velociores, leonibus fortiores. Filiæ Israël, super Saül flete... Doleo super te, frater mi, Jonatha, decore nimis et amabilis super amorem mulierum : sicut mater unicum amat filium suum, ita ego te diligebam* (1). Depuis David jusqu'à Michel Montaigne, je ne crois pas que jamais l'amitié se soit exprimée plus tendrement.

Tout le monde connaît le *cantique* d'Ézéchias par l'imitation embellie que Rousseau en a donnée. Mais le *cantique* de Salomon, encore plus célèbre, considéré, non comme un ouvrage mys-

---

(1) C'est sur tes montagnes, ô Israël, qu'ont péri ces hommes vaillants. Comment les forts sont-ils tombés? N'allez pas l'annoncer à Geth; ne donnez pas aux filles des Philistins cette cruelle joie. O montagne de Gelboë, que jamais sur toi ne descende ni la pluie, ni la rosée! C'est là que gît sur la poussière le bouclier des hommes vaillants : Saül et Jonathas, aimables et beaux l'un et l'autre; unis durant leur vie, la mort ne les a point séparés : plus rapides que les aigles, plus forts que les lions. Filles d'Israël, pleurez Saül; et moi je pleurerai sur toi, ô mon frère, mon cher Jonathas, plus beau, plus aimable à mes yeux, qu'aux yeux de leurs amantes ne peuvent l'être des amants! Comme une mère aime son fils unique, c'était ainsi que je t'aimais.

térieux, mais comme un morceau de poésie, ne me semble pas mériter toute sa réputation. On y voit quelques traits d'un sentiment assez naïf, et des images assez douces : *Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi; inter ubera mea commorabitur... Ecce tu pulcher es, dilecte mi, et decorus : Lectulus noster floridus. — Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias. — Sicut malus inter ligna sylvarum, sic dilectus meus inter filios. Sub umbrâ illius quem desideraveram sedi; et fructus ejus dulcis gutturi meo... Fulcite me floribus... quia amore langueo. Leva ejus sub capite meo, et dextera illius amplexabitur me... Vox dilecti mei. Ecce iste venit saliens in montibus, transiliens colles... En dilectus meus loquitur mihi : Surge, propera, amica mea, columba mea, formosa mea, et veni... Sonet vox tua in auribus meis; vox enim tua dulcis, et facies tua decora... Dilectus meus mihi, et ego illi... In lectulo meo per noctes quæsivi quem diligit anima mea; quæsivi illum, et non inveni* (1).

---

(1) Mon bien-aimé est pour moi comme un faisceau de myrrhe. Il se reposera sur mon sein. Viens, mon bien-aimé : tu es la grâce et la beauté même; notre lit est semé de fleurs. — Comme le lys au milieu des épines, ma bien-aimée s'élève entre ses jeunes compagnes. — Comme le pommier au milieu des bois, on distingue mon bien-aimé entre les hommes de son âge. Je me suis reposée à l'ombre de celui que je désirais; et ses fruits ont été délicieux pour moi. Posez-moi sur un lit de fleurs, car je me sens languir d'amour. Sa main

Cela est simple et naturel; mais cela est noyé dans une multitude de comparaisons sans justesse, et de détails sans agrément; et que ce fût l'épithalame, le chant nuptial de Salomon, je n'y vois nulle vraisemblance.

Est-il possible d'imaginer que Salomon eût fait dire à sa jeune épouse qu'elle courait les rues toute la nuit pour le chercher; qu'elle avait rencontré la sentinelle, et qu'elle lui avait demandé si elle n'avait pas vu son amant? *Surgam et circuibo civitatem; per vicos et plateas quœram quem diligit anima mea. Quœsivi illum, et non inveni. Invenerunt me vigiles qui custodiunt civitatem. Num quem diligit anima mea vidistis?*

L'épouse de Salomon aurait-elle dit que ses frères l'avaient battue et lui avaient fait garder les vignes? Salomon lui-même aurait-il demandé qu'on lui prît les petits renards qui gâtaient les vignes, parce que sa vigne était en fleur? etc. etc. Ou ce livre a un sens mystérieux, ou il n'en a

---

gauche soulevera ma tête, et sa droite m'embrassera. C'est la voix de mon bien-aimé. Le voilà qui vient bondissant sur les monts, franchissant les collines. Je l'entends qui me dit : Lève-toi, viens, ma bien-aimée, ma colombe, ma toute belle... Ah! que ta voix se fasse donc entendre à mon oreille; car ta voix a autant de douceur que ton visage a de beauté. Mon bien-aimé fait mes délices, et je fais ses plaisirs. — Toutes les nuits, en soupirant, j'ai cherché dans mon lit celui que chérit tant mon ame, je l'ai cherché, et ne l'ai point trouvé.

aucun pour nous; et si ce n'est qu'une pastorale, il est bien évident qu'elle n'est pas de Salomon.

CATASTROPHE. On n'attache plus à ce mot que l'idée d'un événement funeste. On ne dirait pas la *catastrophe* de *Bérénice*, ou de *Cinna*. Avant Corneille, on n'osait pas donner le nom de *tragédie* à une pièce dont le dénouement n'avait rien de sanglant; et Aristote pensait de même, lorsqu'il semblait vouloir interdire à la tragédie les dénouements heureux. On va voir cependant qu'il ne tenait pas constamment à cette doctrine.

« Ce qui se passe entre ennemis ou indifférents, disait-il, n'est pas digne de la tragédie; c'est lorsqu'un ami tue ou va tuer son ami; un fils, son père; une mère, son fils; un fils, sa mère, etc., que l'action est vraiment tragique. Or il peut arriver que le crime se consomme, ou ne se consomme pas; qu'il soit commis aveuglément, ou avec connaissance. » Et il tirait de là quatre sortes de fables : celle où le crime est commis de propos délibéré; celle où le crime n'est reconnu qu'après qu'il est commis; celle où la connaissance du crime empêche tout-à-coup qu'il ne soit consommé; et celle où, résolu à commettre le crime avec connaissance, on est retenu par ses remords, ou par quelque nouvel incident. Aristote rejetait absolument celle-ci, et donnait la préférence à celle où le crime qu'on allait com-

mettre aveuglément, est reconnu sur le point d'être exécuté, comme dans *Mérope.*

C'était donc ici une heureuse révolution qui lui semblait préférable. Mais ailleurs c'est un dénouement funeste qu'il demande, sans quoi, dit-il, l'action n'est point tragique; et c'est là qu'il est conséquent; car il voulait un spectacle propre à rendre les hommes moins sensibles à des événements dont la douleur ne change pas le cours; et c'était là bien réellement à quoi tendait l'ancienne tragédie. Son objet moral n'était pas de modérer en nous les passions actives, mais d'habituer l'ame aux impressions de la terreur et de la pitié, de l'en charger comme d'un poids qui exerçât ses forces, et lui fît paraître plus léger le poids de ses propres malheurs. Or ceci ne pouvait être l'effet d'une affliction passagère, qui, causée par les incidents de la fable, se serait appaisée au dénouement. Si l'acteur intéressant finissait par être heureux, si le spectateur se retirait tranquille et consolé, l'exemple était sans fruit. Il fallait que chacun s'en allât frappé de ces idées: « L'homme est né pour souffrir, il doit s'y attendre et s'y résoudre. » Sans donc s'occuper de l'émotion que nous cause le progrès des événements, Aristote s'attache à celle que le spectacle laisse dans nos ames; c'est par-là, dit-il, que la tragédie purge la crainte, la pitié, et toutes les passions semblables, c'est-à-dire toutes les affections douloureuses qui nous viennent du dehors

Il est certain que cet objet du spectacle tragique n'est jamais mieux rempli, que lorsque l'innocent succombe; mais d'un autre côté, l'exemple en est encourageant pour le crime, et dangereux pour la faiblesse. C'est pour cela que Socrate et Platon reprochaient à la tragédie d'aller contre la loi, qui veut que les bons soient récompensés et que les méchants soient punis.

Pour éluder la difficulté, Aristote a exigé, dans le personnage malheureux et intéressant, un certain mélange de vices et de vertus : mais quels étaient les vices d'Œdipe, de Jocaste, de Méléagre? Il a fallu imaginer des fautes involontaires; solution qui n'en est pas une, mais qui donnait un air d'équité aux décrets de la destinée, et qui adoucissait, du moins en idée, la dureté d'un spectacle où l'on entendait gémir sans cesse les victimes de ces décrets.

La vérité simple est, que la tragédie ancienne n'avait d'autre but moral que la crainte des dieux, la patience, et l'abandon de soi-même aux ordres de la destinée. Or tout cela résulte pleinement d'une *catastrophe* heureuse pour les méchants, et malheureuse pour les bons. Après cela, quelle était pour les mœurs la conséquence de l'opinion que donnaient aux peuples ces exemples d'une destinée inévitable, ou d'une volonté suprême également injuste et irrésistible? C'est de quoi les poëtes s'inquiétaient assez peu, et ce qu'ils laissaient à discuter aux philosophes qui

voudraient, bien ou mal, concilier la morale avec la poésie.

Cependant la preuve que les poëtes grecs ne s'étaient pas fait une loi de terminer la tragédie par le malheur du personnage intéressant, c'est l'exemple des *Euménides* d'Eschyle, du *Philoctète* de Sophocle, de l'*Oreste* d'Euripide, et de l'*Iphigénie en Tauride* du même poëte, dont le dénouement est heureux.

Dans le système de la tragédie moderne, il est bien plus aisé d'accorder la fin morale avec la fin poétique; et les *catastrophes* funestes y trouvent naturellement leur place, leur cause, et leur moralité dans les effets des passions. *Voyez* Tragédie.

Césure. Dans la poésie ancienne, on appelle ainsi une espèce de suspension, placée après le second pied de certains vers, comme l'asclépiade, le pentamètre, l'hexamètre; et marquée par une syllabe qui, à la fin du mot, se détache du pied qui la précède, pour faire seule un demi-pied, suivi d'un silence qui achève la mesure; ou pour se joindre, sans aucune pause, à une ou deux syllabes du mot suivant, et former un pied avec elles.

Il semble que, dans le premier cas, le silence qui achève la mesure demanderait un sens suspendu; et cependant on ne voit pas que les poëtes se soient fait une loi de suspendre le sens à la *césure*.

Odi profanum vulgus, et arceo.
. . . .
Districtus ensis cui super impiâ
Cervice pendet, etc.
. . . .
Tu, quum parentis regna per arduum
Cohors gigantum scanderet impia. (HORAT.

Dans le premier de ces exemples, le sens n'est suspendu qu'au milieu du troisième pied; dans le second exemple, il n'y a de repos qu'à la *césure* du vers suivant; dans le troisième, il y a deux vers de suite sans aucun repos: rien de plus ordinaire dans les odes *d'Horace*.

Dans le second cas, c'est-à-dire lorsque la *césure* ne suppose aucun silence après elle pour achever la mesure, et qu'elle se joint immédiatement aux premières syllabes du mot suivant, les poëtes ont encore moins pensé à y ménager un repos. Virgile, au contraire, a eu grand soin de varier les repos du sens; c'est l'un des charmes de son style; et parmi ses vers les plus harmonieux, on n'en trouve quelquefois pas un qui se repose à la *césure*.

Qualis populeâ mærens Philomela sub umbrâ
Amissos queritur fœtus, quos durus arator
Observans, nido implumes detraxit; at illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Integrat, et mæstis latè loca questibus implet.

Il en est du vers saphique et du vers élégiaque, comme de l'asclépiade et de l'hexamètre;

Latiùs regnes, avidum domando
Spiritum, quàm si Lybiam remotis
Gadibus jungas, etc. (Horat.)

On voit dans le premier et dans le troisième vers la *césure* ou syllabe en suspens après le second pied, suivie d'un repos; mais dans le second vers le repos se trouve placé au milieu du second pied, et nullement après la *césure*.

Il en est de même des vers élégiaques ou pentamètres.

Arma gravi numero, violentaque bella parabam
Edere, materiâ conveniente modis.
Par erat inferior versus : risisse Cupido
Dicitur, atque unum surripuisse pedem. (Ovid.)

On voit ici le repos placé après les dactyles *edere*, *dicitur*; et il n'y en a point après la *césure*.

Ainsi, soit que la *césure* du vers reste isolée, comme dans l'asclépiade, soit qu'elle s'unisse aux premières syllabes du mot suivant, comme dans l'hexamètre; les poëtes latins ont également négligé d'y suspendre le sens et d'y ménager un repos. A quoi servait donc la *césure?*

Pour rendre raison de la *césure* de l'hexamètre, on a dit que, sans cela, il arriverait souvent que la fin d'un vers et le commencement de l'autre formeraient un vers de la même espèce, et qu'afin d'éviter cette confusion, il fallait que les vers fussent coupés au dixième temps, c'est-à-dire

au milieu et non pas à la fin d'un pied. Mais la véritable raison, ce me semble, est que la chûte du second pied, s'il tombait sur la fin d'un mot, romprait trop brusquement le rhythme, qui, soutenu par la *césure*, ou le demi-pied suspendu, en devient plus majestueux.

CHAIRE. (ELOQUENCE DE LA.) Chez les anciens, l'éloquence n'entrait point dans les fonctions du sacerdoce; et ce qui répondait le plus au genre de l'éloquence de la *chaire*, c'étaient les leçons des philosophes, les déclamations des sophistes, et les harangues des rhéteurs. Ceux-ci distinguaient deux genres d'éloquence, l'*indéfini* ou celui des questions, et le *fini* ou celui des causes. La question était générale, la cause était particulière. L'une tendait à établir une opinion, une maxime, une vérité de spéculation : et l'autre, à constater un fait, ou à déterminer sa qualité morale; à décider si une chose avait été, si elle était, si elle serait; s'il était juste, honnête, utile, possible, vraisemblable ou non, qu'elle fût, ou qu'elle eût été, de telle ou de telle façon.

Or dans des républiques, où non-seulement le salut des citoyens, mais celui de l'état, se trouvait tous les jours entre les mains de l'éloquence, les causes personnelles et la cause commune étaient d'un si grand intérêt, qu'on regardait comme un parleur oiseux celui qui s'amu-

sait à des thèses spéculatives, sans objet réel et présent. Isocrate, que sa timide modestie avait éloigné des affaires, mit cette éloquence à la mode; et lorsque, dans la Grèce, la liberté fut descendue de la tribune avec Démosthène, et l'eut suivi dans le tombeau, les sophistes reprirent le genre d'Isocrate. Ils employèrent un talent, désormais destitué de fonctions publiques, à déclamer sur des sujets vagues, les uns avec la bonne foi, le zèle, et le courage de la vertu; les autres, et le plus grand nombre, avec la vanité du bel-esprit, qui cherchait à briller par un style fleuri, par des opinions singulières, et par les fausses lueurs de ces raisonnements subtils et captieux qui en ont pris le nom de *sophismes*.

A Rome, l'éloquence dégénéra de même en déclamations frivoles, dès que le tableau des proscriptions, et la langue de Cicéron percée par Antoine, avertirent tout homme éloquent, ou de flatter, ou de se taire, ou de ne dire, comme il convient sous les tyrans, que des choses vagues et vaines.

Jusques-là, ce genre d'éloquence philosophique avait paru si peu important, que les rhéteurs eux-mêmes dédaignaient d'en parler expressément dans leurs leçons (1).

---

(1) *Dividunt enim totam rem in duas partes, in causæ controversiam, et quæstionis..... De causâ præcepta dant; de alterâ parte dicendi mirum silentium est.* (Cic. de Orat. [illegible])

Mais cette éloquence, qu'on négligeait, tandis qu'elle était isolée et vague, on en faisait le plus grand cas lorsqu'elle entrait dans la composition des plaidoyers et des harangues : car toute cause particulière tient à une question générale, d'où elle est extraite ou déduite; et c'était surtout à ce principe général que Cicéron recommandait à l'orateur de s'attacher, soit pour agrandir son sujet, soit pour dominer sur la cause (1). *Voyez* RHÉTORIQUE.

L'éloquence de la tribune et du barreau était donc composée, et de celle qui est devenue l'éloquence des plaidoyers, et de celle qui est devenue l'éloquence de la *chaire*. Politique, morale, religion, tout fut de son domaine. Les philosophes disputaient, dans un langage subtilement obscur, de toutes les choses de la vie (2). L'orateur en parlait avec chaleur, avec clarté, avec force, avec abondance (3). Ajoutez à cela le droit de parler

---

(1) *Ornatissimæ sunt orationes eæ quæ latissimè vagantur, et à privatâ ac singulari controversiâ se ad universi generis vim explicandam conferunt et convertunt.* (De Orat. l. 3.)

(2) *De rebus bonis et malis, expetendis aut fugiendis, honestis aut turpibus, utilibus aut inutilibus, de virtute, de justitiâ, de continentiâ, de prudentiâ, de magnitudine animi, de liberalitate, de pietate, de amicitiâ, de fide, de officio, de cæteris virtutibus contrariisque vitiis.* (De Orat. l. 3.)

(3) *Quis cohortari ad virtutem ardentiùs, quis à vitiis acriùs revocare, quis vituperare improbos vehementiùs, quis laudare bonos ornatiùs, quis cupiditatem vehementiùs frangere*

en public de la politique, de la législation, de l'administration de l'état, de tous ses intérêts et au dedans et au dehors (1); car sa police s'exerçait même sur les mœurs personnelles : vous aurez une idée de l'orateur grec et romain. *Voyez* ORATEUR.

Ce qui nous reste de l'éloquence politique de ces temps-là, s'est refugié dans les états républicains. Quant à l'éloquence morale, la religion lui a élevé, non pas une tribune, mais un trône; et ce trône est la *chaire*.

Pour se faire une idée du ministère qu'elle y exerce, il faut se figurer dans un temple, au pied des autels, sous les yeux de Dieu même, et en présence de tout un peuple, une lice ouverte, où l'éloquence, aux prises avec les passions, les vices, les faiblesses, les erreurs de l'humanité, les provoque les unes après les autres, quelquefois toutes ensemble, les attaque, les combat, les terrasse avec les armes de la foi, du sentiment, et de la raison.

L'homme qui parle, est l'envoyé du ciel; et, par la sainteté de son caractère, il semble porter sur le front le nom du Dieu dont il est le ministre : la cause qu'il défend est celle de la vérité

---

accusando potest? Quis mœrorem levare mitiùs consolando? (De Orat. l. 3.)

(1) *De republicâ, de imperio, de re militari, de disciplinâ civitatis, de hominum moribus.* (De Orat. l. 3.)

et de la vertu : ses titres sont les droits de l'homme, la loi de la nature empreinte dans tous les cœurs, et la loi révélée, écrite et consignée dans le dépôt des livres saints : les intérêts qu'il agite sont ceux du ciel et de la terre, du temps et de l'éternité : enfin les clients qu'il rassemble autour de lui et comme sous ses aîles, sont la nature, dont il défend les droits; l'humanité, dont il venge l'injure; la faiblesse, dont il protége le repos et la sûreté; l'innocence, à laquelle il prête une voix suppliante pour désarmer la calomnie, ou des accents terribles pour l'effrayer; l'enfance abandonnée, pour qui, dans l'auditoire, il cherche des cœurs paternels; la vieillesse souffrante, l'indigence timide, la grande famille de Jésus-Christ, les malheureux, en faveur desquels il émeut les entrailles du riche et du puissant. Tel est le fidèle tableau du plaidoyer évangélique.

Si un semblable ministère est bien rempli, c'est une des plus belles institutions dont l'humanité soit redevable à la religion chrétienne. Mais pour le remplir dignement, il faut que l'orateur pense qu'il a pour juges Dieu et les hommes : Dieu, pour ne pas trahir sa cause, ou par de frivoles égards, ou par de lâches complaisances; les hommes, pour s'accommoder à la faiblesse de leur entendement, lorsqu'il vient les instruire; à la trempe de leur esprit, lorsqu'il veut les persuader; et au naturel de leur ame, lorsqu'il cher-

che à les émouvoir. Ainsi son éloquence doit être divine par la sublimité de ses motifs, et humaine par ses moyens.

C'est du côté humain qu'elle est un art, et un art peut-être aussi difficile que l'éloquence de la tribune et du barreau.

Je ne sais, dit Cicéron, si de tous les travaux des humains, le plus grand n'est pas celui de l'orateur dans les causes contentieuses; où l'opinion des ignorants sur la force de votre éloquence tient à l'événement et dépend du succès; où vous avez présent un adversaire qu'il faut repousser et frapper ; où celui qui va décider du sort de l'affaire est souvent aliéné contre vous, ami de la partie adverse, ennemi de la vôtre; où il s'agit de l'instruire, de le détromper, de le modérer, ou de l'exciter; où de toute manière propre à la cause et convenable au temps, il faut le gouverner par la parole, le ramener de la bienveillance à la haine, de la haine à la bienveillance; et comme avec une machine qui le pousse tantôt vers la sévérité, tantôt vers la clémence, tantôt vers la tristesse, et tantôt vers la joie, le remuer, l'entraîner malgré lui (1).

---

(1) *In causarum contentionibus, magnum est quoddam, atque haud sciam an de humanis operibus longè maximum, in quibus vis oratoris plerumque ab imperitis exitu et victoriâ judicatur : ubi adest armatus adversarius, qui sit et feriendus et repellendus : ubi sæpè is qui rei dominus futurus est, alienus atque iratus, aut etiam amicus adversario et inimi-*

Or l'orateur, en *chaire*, trouve comme au barreau un auditoire difficile et injuste; et non-seulement dans ses juges des hommes prévenus d'opinions, de sentiments, de passions opposées à ses maximes; mais dans ces mêmes juges des parties intéressées, qu'il faut réduire à prononcer contre les affections les plus intimes de leur ame, contre leurs penchants les plus chers.

Son éloquence aura donc à donner à ses pensées au moins autant de force, et à ses paroles au moins autant de poids que l'éloquence du barreau. *Omnium sententiarum gravitate, omnium verborum ponderibus est utendum.* (Cic.) Encore n'a-t-elle pas toutes les mêmes armes que cette éloquence profane. Elle peut bien employer, comme elle, une action variée et véhémente, pleine de chaleur, d'enthousiasme, de sensibilité, de naturel, et de candeur (1); mais d'opposer le vice au vice, les passions aux passions; d'intéresser, de faire agir en sa faveur la vanité, l'orgueil, l'ambition, l'envie, ou la colère ou la

---

cus tibi est : quum aut docendus is est, aut dedocendus, aut reprimendus, aut incitandus, aut omni ratione, ad tempus, ad causam, oratione moderandus : in quo sæpè benevolentia ad odium, odium autem ad benevolentiam deducendum est : qui tanquam machinatione aliquâ, tum ad severitatem, tum ad remissionem animi, tum ad tristitiam, tum ad lætitiam est contorquendus. (Cic. de Orat. l. 2.)

(1) *Accedat oportet actio varia, plena animi, plena spiritûs, plena doloris, plena veritatis.* (De Orat. l. 2.)

vengeance; c'est ce qui n'est pas digne d'elle. Tous ses moyens doivent être innocents, et tous ses motifs vertueux : les uns surnaturels, dans les rapports de l'homme à Dieu; les autres plus humains, dans les rapports de l'homme à l'homme, et dans ses retours sur lui-même; mais ceux-ci toujours épurés.

Un petit nombre de vérités, effrayantes pour les méchants et consolantes pour les bons : un Dieu juste à qui tout est présent, et qui punit et récompense; le passage d'une ame immortelle de la vie à l'éternité; l'instant de ce passage, aussi imprévu qu'inévitable; la solitude de cette ame, après la mort, devant son juge, et le bien et le mal qu'elle aura faits, mis dans une exacte balance; la révélation solennelle de la conscience de tous les hommes, au jugement universel; un abyme de peines destiné aux coupables; une source intarissable de félicité réservée aux justes dans le sein de Dieu même; un monde qui trompe et qui passe; le temps qui roule au sein de l'éternité immobile; la vie et tous ses biens emportés, comme des atômes, dans ce tourbillon dévorant; les générations humaines successivement englouties dans cet immense océan de l'éternité; et Dieu qui reste, et qui les attend : voilà les grands leviers de l'éloquence évangélique.

Elle a quelques passions à remuer : la crainte, pour troubler la sécurité des méchants; la commisération, pour émouvoir l'homme sensible en

faveur de ses frères; l'indignation, pour repousser l'exemple d'une prospérité coupable; la honte, pour humilier l'homme vicieux et superbe, à la vue de sa bassesse, de son opprobre, et de son néant. Elle a aussi, pour consoler, pour encourager l'homme faible et fragile, mais indulgent et secourable, l'espérance, la confiance en un Dieu père de la nature, les prodiges de sa clémence, les mystères de son amour. Enfin dans le soin de soi-même, dans l'intérêt de son propre bonheur, dans le penchant qu'ont tous les hommes dont le cœur n'est pas dépravé, à s'aimer réciproquement, à se consoler dans leurs peines, à s'entr'aider dans leurs besoins, à se soulager dans leurs maux, l'orateur chrétien trouve encore des moyens de persuasion. Il fera voir, même dans cette vie, l'enfer anticipé du crime : aux convulsions d'une ame en proie aux passions, au trouble qui accompagne les plaisirs vicieux, à l'amertume qu'ils déposent, aux transes, aux angoisses, aux remords de l'iniquité, il opposera la sérénité de l'innocence, le calme de la bonne foi, les célestes pressentiments de la piété, les voluptés de la bienfaisance, les délices de la vertu. C'en est assez pour captiver, pour émouvoir un nombreux auditoire, et pour gagner la cause de la religion au tribunal même de la nature.

Un avantage que semble avoir l'éloquence de la *chaire* sur celle du barreau, c'est que l'orateur parle seul, et n'est point exposé à la réplique.

Mais s'il veut laisser dans les esprits une persuasion durable, une conviction profonde, il plaidera lui-même les deux causes, et avec la même sincérité : car il faut bien qu'il se souvienne qu'il a dans l'auditoire un adversaire d'autant plus opiniâtre qu'il est muet, et qui, dans son silence, s'exagère la force des raisons qu'il lui opposerait s'il lui était permis de parler.

Je n'entends pas qu'un sermon dégénère en controverse scolastique; mais tout ce qu'un sujet présente d'objections graves à prévenir, ou de difficultés sérieuses à discuter et à résoudre, doit être exposé dans toute sa force, sans dissimulation et sans ménagement. C'est là ce qui donne sur-tout de la chaleur à l'éloquence, de la vigueur, de la véhémence au raisonnement, et de l'éclat à la vérité.

Or parmi les difficultés importantes, je compte, non-seulement celles qui frappent des esprits solides, mais celles qui peuvent troubler, inquiéter la multitude, et obscurcir, dans le commun des hommes, la lumière du sens intime, de la raison ou de la foi : tels sont les sophismes des passions, les prétextes du vice, les subterfuges de l'incrédulité.

Observons cependant que tout ce qui demande une dialectique déliée et suivie est peu propre à l'éloquence de la *chaire*, qui, destinée à captiver une multitude assemblée, doit être sensible, entraînante, et pour cela pleine d'images,

de tableaux et de mouvements. Bossuet, le plus grand controversiste de l'église romaine, a eu quelquefois le tort de l'être en *chaire*. Bourdaloue a prouvé la résurrection de Jésus-Christ, mais par les faits, en orateur, fondé sur les preuves morales : jamais il n'a mis en question aucun des dogmes révélés.

Il en est du dogme pour l'éloquence de la *chaire*, comme des lois pour l'éloquence du barreau; il faut l'établir en principe, et ne le discuter jamais. Dans un auditoire chrétien, des incrédules sont en si petit nombre, que ce n'est pas la peine de les y attaquer. Il vaut mieux supposer, comme il est vraisemblable, qu'on parle à des esprits déja persuadés de la vérité des prémisses, et s'attacher aux conséquences qui lient le dogme avec la morale, et communiquent à l'instruction la sainteté, la sublimité de leur source.

La seule raison qu'on peut avoir d'insister sur le dogme, c'est de prémunir les fidèles contre la séduction des écrits et des entretiens dangereux; mais cette précaution même a ses dangers, et les voici.

Pour combattre l'incrédulité, il faut raisonner avec elle; car les invectives ne prouvent rien; c'est la ressource des hommes sans talent qui veulent être remarqués : *Eloquentiam in clamore et in verborum cursu positam putant.* (De Orat. l. 3.)

Or raisonner sur des objets inaccessibles à la raison, c'est donner un mauvais exemple; c'est du moins laisser croire que chacun peut ainsi mettre les motifs de sa foi à l'épreuve du syllogisme; et si, pour quelques esprits justes, solides, éclairés, cette méthode est sûre, elle est bien périlleuse pour des esprits légers, superficiellement instruits.

De plus, si en attaquant l'incrédulité on lui laisse toutes ses armes, si on ne dissimule rien de ses prétextes spécieux, si ses sophismes sont présentés avec tout l'appareil d'artifice et de force dont elle les a revêtus, ils troubleront les ames faibles, ils scandaliseront les simples; et au milieu des distractions d'un auditoire las de contentions théologiques, la solution échappera peut-être, la difficulté restera. Si, au contraire, pour combattre plus sûrement l'incrédulité, l'orateur la présente désarmée de ses raisons ou affaiblie dans sa défense, on doit craindre qu'une heure après elle ne se montre elle-même, ou dans les livres, ou dans le monde, avec ces moyens spécieux que l'éloquence aura dissimulés ou sensiblement affaiblis; et qu'alors, en s'apercevant que l'orateur en a imposé, on n'appelle artifice ce qui n'aura été que ménagement et prudence. Or la première qualité de l'orateur est de paraître de bonne foi; et dès qu'il a perdu la confiance de son auditoire pour avoir manqué de candeur, il aurait beau être éloquent, il faut qu'il renonce à la *chaire*

Que faire donc pour arrêter les progrès et les ravages de l'incrédulité? Que faire? de bons livres, dont la lecture ait de l'attrait; et là, bien mieux que dans un discours rapide et fugitif, se donner le temps et l'espace de couper successivement les cent têtes de l'hydre, que le glaive de la parole tente inutilement de trancher à-la-fois.

Le champ fertile et vaste de l'éloquence de la *chaire*, c'est la morale. Il s'agit de faire, non des chrétiens, mais de bons chrétiens; de parler comme l'Évangile; d'inspirer aux hommes la bonté, l'indulgence, la bienveillance mutuelle, la bienfaisance active, la tempérance, l'équité, la bonne foi, l'amour de l'ordre et de la paix: il s'agit de renvoyer son auditoire plus instruit, et sur-tout meilleur, de consoler, d'encourager les uns, de modérer et d'adoucir les autres, de resserrer les nœuds de la société et de la nature, et sur-tout les liens de cette charité universelle qui honore tant la religion: il s'agit de rendre le vice odieux, la vertu aimable, le devoir attrayant, la condition de l'homme, condamné à la peine, plus douce ou moins intolérable: il s'agit le faire produire à la nature le plus de biens qu'il est possible, d'en extirper le plus de maux, et de couronner les efforts qu'on aura faits pour consommer l'ouvrage de la félicité publique, en imprimant au malheur même ce caractère consolant qui le rend cher à celui qui l'éprouve, et qui, dans le Dieu qui l'afflige, lui montre un rémunérateur.

La nature, l'objet, les principaux moyens de l'éloquence de la *chaire* une fois connus, il est aisé de déterminer quels en sont les genres et les caractères, et quelles dispositions elle exige dans l'orateur.

Observons d'abord, à l'égard des genres, qu'à l'inverse de l'éloquence du barreau, tandis que celle-ci doit sans cesse descendre du général au particulier, la première doit tendre et s'élever sans cesse du particulier au général : l'une ramène les maximes au fait, l'autre étend les faits en maximes; celle-là cherche une décision, celle-ci une règle. Dans un plaidoyer, c'est la cause d'un homme qui s'agite; dans un sermon, c'est la cause d'un peuple et celle de l'humanité.

Ainsi, soit l'homélie ou le sermon, soit le panégyrique ou l'oraison funèbre, tout doit tendre à l'instruction, à l'édification publique. C'est ce que personne n'oublie en agitant une question, ou de doctrine, ou de morale; mais c'est ce qu'on doit aussi avoir en vue dans les éloges qui se prononcent dans un temple. Il est sans doute intéressant et juste de rendre des hommages solennels à de grandes vertus; il est peut-être indispensable de rendre de tristes honneurs à la mémoire de ceux que par devoir on a honorés pendant leur vie; et en jetant sur leurs faiblesses le voile du respect et de la charité, il est utile, pour l'exemple, de rappeler, sans adulation, ce qu'ils ont fait de bien et ce qu'ils ont eu de loua

ble; mais la louange, dans la bouche d'un orateur religieux, ne doit jamais être sans fruit; ce doit être comme un flambeau qui éclaire, non pas les ténèbres impénétrables de la mort, mais les sentiers périlleux de la vie; et qui échauffe, non pas les cendres de l'homme qui n'est plus, mais l'ame des hommes qui sont encore et qui ont besoin d'émulation.

Ainsi, à proprement parler, il n'y aurait pour la *chaire* qu'un genre d'éloquence, celui qui traite des devoirs de l'homme; mais parce qu'elle a tantôt pour base une maxime à développer, tantôt un exemple à produire, je distinguerai le sermon et l'éloge, et pour celui-ci je renvoie à l'article DÉMONSTRATIF.

Quant au sermon, c'est à lui d'imprimer son caractère à l'éloquence; et ce caractère est décidé par la qualité du sujet et par celle de l'auditoire.

Instruire, persuader, émouvoir, sont la tâche de l'éloquence en général; mais, selon le sujet, elle s'adresse plus directement à l'esprit ou à l'ame, et sur l'un et sur l'autre elle agit avec plus ou moins de douceur ou de violence. De là cette éloquence onctueuse et insinuante de Massillon, qui entraîne moins qu'elle n'attire, et qui rendrait irrésistible la séduction du mensonge, comme elle rend inévitable le charme de la vérité : de là cette éloquence dominante de Bourdaloue sur la raison, et cette éloquence impé-

rieuse de Bossuet sur l'imagination et sur la volonté, qu'elle subjugue à force ouverte, et comme dédaignant le soin de les gagnér.

On sent que de ces deux moyens, le choix ne saurait être indifférent au génie de l'orateur et à son propre caractère; mais selon qu'il est plus ou moins doué de cette vigueur de raisonnement qui étonne dans Démosthène, ou de cette souplesse d'ame qu'on admire dans Cicéron, ou de cette hauteur de pensée qui se distingue dans Bossuet, ou de cette abondance de sentiment qui s'épanche de l'ame de Massillon, ou de cete fermeté imposante et progressive qui donne à l'éloquence de Bourdaloue l'impénétrable solidité et l'impulsion irrésistible d'une colonne guerrière qui s'avance à pas lents, mais dont l'ordre et le poids annoncent que devant elle tout va ployer; selon, dis-je, que l'orateur se sentira porté naturellement vers l'un de ces genres d'éloquence, il s'attachera aux sujets les plus analogues à son génie.

Si intérieurement il se sent né pour les hautes conceptions et pour les images sublimes, il se saisira des sujets les plus susceptibles de grandeur et de majesté : il planera comme l'aigle sur les débris des trônes, sur les ruines des empires : il élevera son auditoire à la hauteur de ses pensées, soit pour lui faire contempler l'étendue et la profondeur des desseins de Dieu, soit pour lui faire apercevoir du haut du ciel le néant de

l'homme, et le forcer à s'écrier avec Bossuet : *O que nous ne sommes rien!* Je ne dirai qu'un mot pour caractériser ce genre. Un orateur est appelé à prononcer une oraison funèbre au milieu des tombeaux des rois. Il monte en *chaire*, il jette les yeux sur ces tombeaux, il parcourt d'un regard lent et sombre une cour en deuil, autour d'un pompeux mausolée; et à la vue de cet appareil, de ce cortége de la mort, après quelques moments de silence, il débute ainsi : *Dieu seul est grand, mes frères.* Si ce n'est pas Bossuet qui a eu ce mouvement, quel autre est digne de l'avoir eu?

Si le caractère de l'orateur est la force, la véhémence, une âpreté austère, et cette profonde sensibilité qu'on appelle si bien du nom d'*entrailles*, il livrera la guerre aux vices de la prospérité, aux passions des ames superbes, à l'orgueil, à l'ambition, aux fiers ressentiments de la vanité offensée; à la cupidité, qui boit le sang des peuples; au luxe avide et insatiable, qui s'abreuve de leurs sueurs; à cette dureté des riches, que la vue des malheureux importune et n'amollit jamais; à cet amour-propre exclusif et impitoyable, qui change autour de lui la dépendance en servitude; à cet esprit de tyrannie et d'oppression, qui n'estime dans la fortune que le moyen d'acheter des esclaves, et dans l'autorité que le droit odieux de faire trembler ou gémir.

C'est à l'orateur, susceptible d'une sainte indignation et capable des grands efforts de l'éloquence pathétique, à prendre l'homme ainsi dénaturé, comme Hercule embrassait Anthée, à faire perdre terre à ce colosse, à le tenir suspendu sur l'abyme du tombeau et de l'avenir, et à l'étouffer de remords.

Qui nous donnera le modèle de ce genre? Ah! Bridaine nous l'eût donné, si on l'avait mis à sa place; mais il nous reste de ce Bridaine (au moins s'il faut en croire M. l'abbé Maury) un morceau à côté duquel tout paraît faible en éloquence.

« Je me souviens, dit M. l'abbé Maury (et c'est au moins ce qu'on peut appeler un heureux effort de mémoire), je me souviens de lui avoir entendu répéter le début du premier sermon qu'il prêcha dans l'église de Saint-Sulpice à Paris, en 1751. La plus haute compagnie de la capitale vint l'entendre par curiosité. Bridaine aperçut dans l'assemblée plusieurs évêques, des personnes décorées, une foule innombrable d'ecclésiastiques; et ce spectacle, loin de l'intimider, lui inspira l'exorde qu'on va lire. Voici, ajoute-t-il, ce que ma mémoire me rappelle de ce morceau, dont j'ai toujours été vivement frappé, et qui ne paraîtra peut-être point indigne de Bossuet ou de Démosthène. »

« A la vue d'un auditoire si nouveau pour moi, il semble, mes frères, que je ne devrais ouvrir la bouche que pour vous demander grâce en fa-

veur d'un pauvre missionnaire dépourvu de tous les talents que vous exigez quand on vient vous parler de votre salut. J'éprouve cependant aujourd'hui un sentiment bien différent; et si je suis humilié, gardez-vous de croire que je m'abaisse aux misérables inquiétudes de la vanité. A Dieu ne plaise qu'un ministre du Ciel pense jamais avoir besoin d'excuse auprès de vous. Car, qui que vous soyez, vous n'êtes, comme moi, que des pécheurs. C'est devant votre Dieu et le mien que je me sens pressé dans ce moment de frapper ma poitrine. Jusqu'à-présent j'ai publié les justices du Très-Haut dans des temples couverts de chaume; j'ai prêché les rigueurs de la pénitence à des infortunés qui manquaient de pain; j'ai annoncé aux bons habitants des campagnes, les vérités les plus effrayantes de ma religion. Qu'ai-je fait, malheureux! J'ai contristé les pauvres, les meilleurs amis de mon Dieu; j'ai porté l'épouvante et la douleur dans ces ames simples et fidèles, que j'aurais dû plaindre et consoler. C'est ici, où mes regards ne tombent que sur des grands, sur des riches, sur des oppresseurs de l'humanité souffrante, ou sur des pécheurs audacieux et endurcis; ah! c'est ici seulement qu'il fallait faire retentir la parole sainte dans toute la force de son tonnerre, et placer avec moi dans cette *chaire*, d'un côté la mort qui vous menace, et de l'autre mon grand Dieu qui vient vous juger. Je tiens aujourd'hui votre

sentence à la main. Tremblez donc devant moi, hommes superbes et dédaigneux qui m'écoutez. La nécessité du salut, la certitude de la mort, l'incertitude de cette heure si effroyable pour vous, l'impénitence finale, le jugement dernier, le petit nombre des élus, l'enfer, et par-dessus tout l'éternité! l'éternité! voilà les sujets dont je viens vous entretenir, et que j'aurais dû sans doute réserver pour vous seuls. Et qu'ai-je besoin de vos suffrages, qui me damneraient peut-être sans vous sauver? Dieu va vous émouvoir, tandis que son indigne ministre vous parlera; car j'ai acquis une longue expérience de ses miséricordes. Alors, pénétrés d'horreur pour vos iniquités passées, vous viendrez vous jeter entre mes bras, en versant des larmes de componction et de repentir, et à force de remords, vous me trouverez assez éloquent. »

Quel ton! quelle simplicité! quelle austérité imposante! Voilà, ce me semble, le vrai modèle de l'éloquence apostolique. Mais avec un caractère moins haut, moins étonnant, l'orateur peut avoir encore une éloquence pathétique; et alors ses mouvements ont moins d'indignation contre le vice, que d'intérêt pour l'humanité et d'amour pour la vertu. C'est l'éloquence des cœurs tendres, des ames douces et sensibles; c'est, comme je l'ai dit, l'éloquence de Massillon. Elle n'opère pas des révolutions si soudaines; et pour ce qu'on appelle des *cœurs de bronze*, elle est trop faible;

mais sur des ames d'une trempe moins dure, et c'est le plus grand nombre, elle peut faire sans violence de profondes impressions. Son avantage est d'être conciliatrice et attrayante, de faire aimer la vérité, tandis qu'une éloquence plus forte et plus austère la fait craindre. L'une ressemble à un ami sage, mais indulgent et consolant; l'autre à un juge redoutable; or il faut vaincre sa répugnance pour s'abaisser devant son juge, et il ne faut que suivre son penchant pour se livrer à son ami.

Au reste, l'éloquence est un remède; et selon le genre des maladies et la complexion des malades, un sage orateur sait le rendre ou plus doux ou plus violent.

Enfin, si le talent de l'orateur est cette force de raison véhémente et irrésistible, qui subjugue l'entendement, et contre laquelle le mensonge et l'erreur n'ont ni défense ni refuge; s'il est l'homme dont le grand Condé disait, en voyant Bourdaloue monter en *chaire, Silence, voilà l'ennemi;* c'est à lui qu'appartiennent ces sujets, où, en discutant les plus grands intérêts de l'homme, on lui démontre que ses vices font de lui un esclave; ses passions, une victime; et ses erreurs, un insensé; que lui-même il forge les chaînes qui le flétrissent et qui l'accablent; que pour lui, le plus capricieux, le plus tyrannique des maîtres, c'est sa volonté, libre comme il veut qu'elle le soit, c'est-à-dire sans frein ni loi; que la nature

et la raison sont trop souvent des guides infidèles; que le sens intime s'altère et s'obscurcit; que l'opinion change, non-seulement d'un temps à l'autre en même lieu, d'un lieu à l'autre en même temps, mais dans un monde qui vit ensemble, et bien souvent dans le même homme, et d'un jour, d'un moment à l'autre; que toute règle qui fléchit doit avoir elle-même un modèle inflexible pour se rectifier, et que ce modèle est la loi; non pas uniquement la loi de l'homme, qui ne peut être que défectueuse et vacillante comme lui; mais la loi d'un être immuable, incorruptible par essence, qui ne peut ni tromper ni se tromper jamais, dont l'intelligence est sagesse, la volonté justice, la puissance vertu, et dont l'unique dessein sur l'homme est le désir de le rendre heureux.

Du mélange de ces couleurs primitives de l'éloquence, se formeront, et selon le génie de l'orateur, et selon la nature des sujets qu'il méditera, une infinité de nuances. Le meilleur même de tous les genres sera celui qui participera de tous; car si, en parlant à un seul homme, il est bon de savoir affecter successivement son esprit et son cœur; de savoir agir par la raison sur son entendement, sur son imagination par de vives peintures, sur son ame par la chaleur et la force du sentiment; combien plus la réunion de ces moyens n'est-elle pas avantageuse, lorsque c'est une multitude assemblée qu'il s'agit de rendre

attentive et docile, de désabuser et d'instruire, d'intéresser et d'émouvoir, en un mot, de persuader? Quel effet un tableau terrible ne fait-il pas au milieu d'un raisonnement simple et calme? quelle chaleur les mouvements de l'ame ne répandent-ils pas dans une suite d'inductions et de preuves? quelle force que celle de l'interrogation, pour convaincre; de l'accumulation, pour accabler; de la gradation, pour confondre; de l'indignation, du reproche, de la menace, pour troubler, pour épouvanter l'auditeur? quel attrait que celui d'un intérêt sensible, quand l'orateur, après avoir humilié, confondu, rempli l'assemblée de trouble et de terreur, semble relever, embrasser, ranimer dans son sein, et présenter à Dieù le pécheur humble et repentant? Telles sont les vicissitudes de l'éloquence de la *chaire*; et celui-là seul en possède le talent dans sa plénitude, qui est en état d'en déployer et d'en mouvoir tous les ressorts.

Toutefois, dans les grandes choses, comme dans les petites, il faut se souvenir du précepte du fabuliste :

Ne forçons point notre talent.

Rien n'est plus froid, et bien souvent rien n'est plus ridicule qu'un pathétique simulé. Pour paraître ému, attendez que vous le soyez en effet; et pour cela pénétrez-vous d'abord, pénétrez-vous profondément de la vérité, de l'importance

du sujet que vous méditez; observez, en le méditant, quels sont les endroits où vous êtes vous-même saisi, troublé de crainte, attendri de pitié, suffoqué de douleur, soulevé d'indignation; alors laissez parler votre ame, laissez couler de votre plume, à flots rapides, une éloquence passionnée; la place en est marquée par la nature; le succès en est sûr : tout ce qui vient du cœur va au cœur infailliblement. Mais si vous avez pris une légère effervescence d'imagination pour une émotion réelle, si vos mouvements oratoires sont recherchés, étudiés, et artistement arrangés, vous ne serez en *chaire* qu'un froid comédien; et le comble de l'indécence est d'y paraître exprimer ce qu'on ne sent pas.

Un autre rapport détermine le caractère de l'éloquence; c'est le rapport de convenance avec la classe d'hommes qui formera l'auditoire auquel on se propose de parler.

Je distingue trois de ces classes : le monde, le peuple, et la cour.

Par le monde, on entend un ordre de citoyens d'un esprit cultivé et d'un goût difficile. Pour l'instruire, il faut l'attirer; pour l'attirer, il faut lui plaire; pour lui plaire, il faut s'accommoder à la délicatesse de ce goût sévère et frivole, qui veut de l'élégance à tout.

Athéniens, disait Démosthène, *lorsqu'il s'agit du destin de la Grèce, qu'importe si j'ai employé ce terme-ci ou celui-là, si j'ai porté ma main de*

ce côté-ci, ou de l'autre? A plus forte raison, un prédicateur a-t-il le droit de dire à son auditoire : « Lorsqu'il s'agit de votre salut, qu'importe la négligence ou l'élégance de mon geste et de mes discours? » Mais Démosthène, qui connaissait la légèreté du public d'Athènes, n'avait pas laissé de former avec le plus grand soin sa prononciation, son action, et son style. Le prédicateur, dans nos villes, doit la même condescendance à un auditoire mondain. *Hæc duo nobis quærenda,* dit Cicéron : *primum, quid; deinde, quomodo dicamus : alterum, quod totum arte tinctum videtur, tametsi artem requirit, est prudentiæ mediocris. Alterum est in quo oratoris vis illa divina virtusque cernitur, ea quæ dicenda sunt, ornatè, copiosè, varièque dicere.* De orat. l. 2. La même chose est vraie de l'orateur chrétien, à l'égard d'un monde éclairé. Que le prédicateur l'accable de reproches les plus sanglants; qu'il lui présente le miroir de la satire la plus cruelle, même la plus humiliante; que, sauf l'allusion personnelle, qui est un crime dans l'orateur et le plus lâche abus de son autorité, il parle de la calomnie au calomniateur; à l'homme envieux, de l'envie; de l'avarice, à l'homme sordide; des plus honteuses dissolutions, à un auditoire sans mœurs; qu'il leur prononce leur sentence éternelle, mais en bons termes, avec le geste et le son de voix qui convient; ils s'en iront tous satisfaits. *Caput artis decere :* cette maxime de Roscius est pour la

chaire comme pour le théâtre : or la décence, à l'égard du monde, est la conformité d'action et de langage avec les usages reçus. Il faut donc s'y assujétir, sous peine de déplaire, et, ce qui est plus fâcheux encore, de s'exposer au ridicule, et d'attacher à la parole même la dérision et le mépris qu'aurait excités l'orateur.

Mais il en est des bienséances pour l'orateur chrétien, comme des modes pour le sage; il doit leur accorder ce qu'il ne peut leur refuser; et voici, ce me semble, la ligne sur laquelle un prédicateur doit marcher. *Grandis et, ut ita dicam, pudica oratio non est maculosa, nec turgida, sed naturali pulchritudine exsurgit.* « Que l'éloquence ait une grandeur et une dignité modeste; qu'elle soit sans tache et sans enflure; qu'elle s'élève ornée de sa propre beauté. » Il serait bien honteux que, tandis que le plus profane des auteurs exige d'elle la pudeur d'une vierge, on la vit parmi nous, en *chaire*, se parer des atours d'une courtisanne, ne s'occuper que du soin de plaire, et porter cette complaisance jusques à la prostitution.

Une diction pure et noble, un geste sage et modéré, une prononciation distincte et naturelle, un accent vrai, jamais exagéré; voilà ce que l'orateur doit à l'usage et aux bienséances; mais du bel-esprit, mais des fleurs, mais les coquetteries maniérées d'un langage artificiellement composé; voilà ce que le monde, tout frivole qu'il est, non-

seulement n'exige pas, mais ce qu'il dédaigne et méprise, comme une complaisance indigne du ministère de l'orateur; car le monde est comme Tibère, qui lui-même était dégoûté des adulations du sénat.

Une éloquence douce est quelquefois placée; mais une éloquence doucereuse et fade ne l'est jamais : écoutons le maître de l'art : *Sit nobis ornatus et suavis orator, ut suavitatem habeat austeram et solidam, non dulcem atque decoctam.* De or. l. 3. Cette leçon, donnée à l'orateur profane, est encore plus expresse pour l'orateur chrétien. Quant au soin d'orner l'éloquence, je suis bien éloigné de l'interdire; car une beauté réelle et solide ajoute à la force; et en même temps qu'elle donne à la vérité plus d'attrait et de charme, elle lui donne aussi plus de pouvoir et d'ascendant. Mais ce qui est indigne de la *chaire*, c'est d'y paraître disputer un prix de rhétorique avec des phrases élégantes, et d'y faire sa cour à l'auditoire, en s'étudiant à l'amuser.

L'auditoire dont nous parlons est celui qui présente à l'orateur le plus de vices à combattre. C'est sur ce monde, la classe d'hommes la plus riche et la plus oisive, la plus vicieuse et la plus corrompue; sur ce monde, où il n'y a presque plus de pères, de mères, d'enfants, de frères, ni d'amis; sur ce monde où le luxe, et la cupidité qui accompagne le luxe, ont tout dépravé, tout perdu; c'est sur lui, dis-je, que l'éloquence re-

ligieuse et morale doit porter ses grands coups. C'est là qu'elle a besoin de vigueur et de véhémence pour flétrir la mollesse, pour dépouiller l'orgueil, pour châtier le vice, pour venger la nature, pour forcer au moins l'impudence à se cacher ou à rougir. Et ce qui laisse sans excuse la timidité, la faiblesse, les lâches complaisances de l'orateur qui ne songe qu'à plaire; c'est que plus il serait sévère, ardent à réprimer les désordres du siècle, plus il en serait applaudi. Le modèle accompli de ce genre d'éloquence, serait Massillon, s'il ne manquait pas quelquefois d'énergie et de profondeur; il connaissait le cœur de l'homme aussi-bien que Racine; et lorsqu'on lui demandait où il l'avait étudié, *C'est en moi-même,* répondait-il humblement. C'était trop dire, et ne pas dire assez. *Sit boni oratoris multa auribus accepisse, multa vidisse, multa animo et cogitatione, multa etiam legendo percurrisse.* De or. l. 1. Ce n'est pas au milieu du tourbillon du monde, qu'on en observe les mouvements; c'est du dehors qu'il faut le voir, mais n'en être pas éloigné; car si de trop près le coup-d'œil est confus, de trop loin il serait trop vague; et Massillon était à la distance que l'observation demandait. Venons à la classe du peuple.

Il devrait y avoir pour lui, dans une ville comme Paris, une mission perpétuelle; car dans les instructions qui lui sont adressées, l'éloquence qui lui convient n'est presque jamais employée.

C'est avec lui sur-tout qu'elle doit être en sentiments et en images; c'est avec lui que le premier talent de l'orateur est l'action. Nos beaux parleurs font vanité de mépriser les missionnaires. C'est d'eux pourtant qu'on doit apprendre à parler au peuple avec fruit, à l'attirer en foule, à le frapper des vérités qui l'intéressent, à le toucher, à l'émouvoir. Je sais bien que cette éloquence a ses excès et ses abus; qu'on n'en a fait que trop souvent une pantomime indécente. Mais ce n'était pas lorsque Bridaine jouait de la flûte en *chaire*, ou qu'il y montrait un squelette (si toutefois il est vrai, comme on le dit, qu'il ait employé ces moyens); ce n'était pas alors qu'il était un modèle de l'éloquence populaire; c'est, par exemple, lorsqu'en prêchant la passion, il disait: « J'ai lu, mes frères, dans les livres saints, que, lorsque sur les chemins on trouvait un homme assassiné, on faisait assembler tous les habitants d'alentour, et on les faisait tous jurer l'un après l'autre, sur le cadavre, qu'ils n'étaient ni auteurs ni complices du meurtre; mes frères, voilà l'homme qu'on a trouvé assassiné; que chacun de vous approche donc, et qu'il jure, s'il l'ose, qu'il n'a point de part à sa mort. »

Rappellerai-je encore sur le même sujet une parabole employée par ce même missionnaire, qu'on a voulu faire passer pour un bouffon? « Un homme accusé d'un crime dont il était innocent, était condamné à la mort par l'iniquité

de ses juges. On le mène au supplice, et il ne se trouve ni potence dressée, ni bourreau pour exécuter la sentence. Le peuple, touché de compassion, espère que ce malheureux évitera la mort. Un homme élève la voix, et dit : *Je vais dresser une potence, et je servirai de bourreau.* Vous frémissez d'indignation ! Eh bien ! mes frères, chacun de vous est cet homme inhumain. Il n'y a plus de Juifs pour crucifier Jésus-Christ ; vous vous levez, et vous dites, *C'est moi qui le crucifierai.* » J'ai moi-même entendu Bridaine, avec la voix la plus perçante et la plus déchirante, avec la figure d'apôtre la plus vénérable, tout jeune qu'il était, avec un air de componction que personne n'a jamais eu comme lui en *chaire* ; je l'ai entendu prononcer ce morceau, et j'ose dire que l'éloquence n'a jamais produit un effet semblable : on n'entendit que des sanglots.

Je sais bien qu'aux yeux d'un critique froidement spirituel, les moyens de cette éloquence peuvent prêter au ridicule ; qu'il trouvera comique, par exemple, cette peinture du jugement dernier, où le missionnaire du Plessis, appelant tour-à-tour au tribunal de l'Éternel, des hommes de tous états, les interrogeait, répondait pour eux, et leur prononçait leur sentence. Mais lorsqu'après avoir dit : *Qui êtes-vous ? je suis un marchand. Et vous ? un procureur. Et vous ? un artisan. Et vous ? etc.* il finissait ainsi : *Et vous ?* et qu'en découvrant ses cheveux blancs, il répon-

dait d'une voix tremblante et le front prosterné. *Je suis le missionnaire du Plessis*; qu'il avouait le peu de fruit qu'avait produit son ministère; qu'il en accusait sa faiblesse et son indignité; et que, tombant à genoux, et demandant miséricorde, il conjurait les ames justes qui étaient dans son auditoire, de joindre leurs prières à celles d'un misérable pécheur, pour fléchir le souverain juge; peut-on douter de l'émotion que ce tableau devait causer?

C'est un des grands moyens de l'éloquence populaire, que de se jeter ainsi soi-même dans la foule; de s'associer à ses auditeurs, de devenir leur égal et leur frère, d'espérer, de craindre avec eux. Bridaine n'y manquait jamais. « Pauvres de Jésus-Christ, disait-il, je suis pauvre comme vous: je n'ai rien; mais Dieu m'a donné une voix forte pour pénétrer jusqu'à l'ame du riche, et pour y porter la compassion de vos maux et de vos besoins. »

Quoi qu'en dise un goût délicat, c'est ainsi que l'éloquence doit parler au peuple; mais il faut qu'elle lui présente les espérances parmi les craintes, les encouragements au milieu des épreuves, les consolations à côté des afflictions et des travaux. La condition du peuple lui prouve assez un Dieu sévère; il faut que la religion, après lui avoir annoncé un Dieu juste, lui montre un Dieu propice et bon.

Cette éloquence populaire serait peut-être le

moyen le plus infaillible de perfectionner la police d'un grand royaume, si on donnait plus de dignité à ce corps important des ministres de l'Évangile, que le nom de pasteurs caractérise, ou devrait caractériser. Il semble que le mot de *bénéfices à charge d'ames* soit devenu un mot vide de sens, tant le choix de ceux qui les occupent est mis au rang des choses indifférentes et négligées. De bons curés seront, quand on le voudra bien, dans les villes et dans les campagnes, des missionnaires perpétuels, et de plus, des arbitres, des conciliateurs, de fidèles dépositaires de la confiance des familles, des liens de concorde, de zélés surveillants de la tranquillité publique, et, sous les yeux d'un gouvernement sage, quelque chose de plus encore. Mais il faut pour cela qu'ils soient l'élite du clergé, que leurs fonctions bien remplies soient un titre d'élévation, et qu'au-dessous des premiers pasteurs, il n'y ait rien dans la hiérarchie de plus distingué, de plus honoré, ni de mieux récompensé qu'eux.

Nous arrivons enfin à l'auditoire de la cour; et voici pourquoi j'ai cru devoir le distinguer de celui du monde. Rien de plus utile que le ministère de la parole, rigoureusement limité à la censure générale des mœurs. Rien de plus dangereux que ce ministère, s'il s'arrogeait le droit de la censure personnelle. On voit évidemment que l'esprit de parti, le fanatisme, la révolte, les animosités, les haines, la vengeance, qui montent

quelquefois en *chaire*, deviendraient, sous la sauve-garde de la religion, les fléaux de la société, si le poignard de la satire était l'arme de l'éloquence. Or ce qui distingue une censure générale et permise, d'avec cette satire personnelle qui serait diffamation, c'est que l'une, par l'étendue de ses rapports, regarde une espèce d'hommes, un caractère abstrait, un être collectif; et que l'autre, par l'unité ou presque l'unité de ses applications, attaquerait une ou quelques personnes. Ainsi, dans une ville, dans un village, comme dans une cour, si un homme est seul de sa classe, ou si une classe d'hommes distincte se réduit à un très-petit nombre; rien qui leur soit directement, exclusivement applicable en diffamation, rien d'évidemment susceptible d'allusion particulière ne doit entrer dans la censure évangélique; car désigner sans équivoque, c'est nommer; et il serait affreux que la satire eût le droit de nommer en *chaire*. La conséquence de ce principe est qu'à la cour, plus que par-tout ailleurs, la censure du vice dans la bouche de l'orateur, doit être prudente et réservée; qu'elle doit s'y armer de toute sa force et de toute son énergie, mais s'en tenir aux mœurs locales et aux vices du plus grand nombre, à l'envie, à l'adulation, à la calomnie, à la cupidité, à la mauvaise foi, à toutes ces honteuses métamorphoses de l'ambition et de l'intérêt, qui donneront toujours assez d'exercice à l'éloquence; et s'y inter-

dire tous les tableaux qui ne seraient que des portraits.

Ainsi, d'un côté le courage, et de l'autre la liberté de l'orateur aura ses bornes; mais si la crainte des allusions que la malignité peut faire, va jusqu'à n'oser se permettre de développer les devoirs de la classe d'hommes qu'on vient édifier, instruire, et corriger, s'il est possible; elle dégénère en faiblesse, et l'orateur n'est plus lui-même en *chaire* qu'un timide et vil complaisant. Quant aux préceptes généraux, il doit pouvoir dire, comme David, en parlant au Dieu qui l'envoie : *Loquebar de testimoniis tuis in conspectu regum, et non confundebar. Psal.* 118. Il a du moins un droit que nulle puissance de la terre ne peut lui disputer, c'est l'éloge de la vertu; et dans une assemblée où il ne serait pas permis de louer la modération, la magnanimité, la justice, l'amour de l'ordre et de la paix, l'humanité, l'économie, et la bienfaisance éclairée, l'aversion pour le mensonge complaisant et adulateur, le respect pour la vérité; dans une assemblée où le vice aurait le pouvoir tyrannique, non-seulement d'empêcher l'éloquence de peindre ce qui lui ressemble, mais d'honorer et d'exalter ce qui ne lui ressemble pas; où ce serait, aux yeux de l'envie, une entreprise téméraire, que de rendre hommage aux talents, au génie, au désintéressement, à la droiture courageuse d'un homme public, digne d'etre indiqué pour exemple; un

orateur qui sentirait les devoirs de son ministère, plutôt que de s'avilir à cet excès de condescendance, renoncerait à se montrer jamais.

Chaleur. Ce mot, employé figurément, en parlant de l'éloquence, de la poésie, du style en général, a un sens plus étendu que ceux d'enthousiasme et de véhémence.

L'enthousiasme est la *chaleur* de l'imagination au plus haut degré; la véhémence est la *chaleur* des mouvements de l'ame, impétueusement exhalée; mais la *chaleur* du style en général en est comme l'ame et la vie; c'est une métaphore prise de la *chaleur* naturelle du sang.

Un bel exemple de cette *chaleur* tempérée, mais qui va toujours en croissant, est ce discours de Joad, dans *Athalie*, adressé à un roi enfant.

O mon fils, de ce nom j'ose encor vous nommer,
Souffrez cette tendresse, et pardonnez aux larmes
Que m'arrachent pour vous de trop justes alarmes.
Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,
Hélas! vous ignorez le charme empoisonneur.
De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois;
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême;
Qu'aux larmes, au travail le peuple est condamné,
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné;

Que, s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime.
Ainsi, de piége en piége, et d'abyme en abyme,
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,
Ils vous feront enfin haïr la vérité;
Vous peindront la vertu sous une affreuse image
Hélas! ils ont des rois égaré le plus sage.
Promettez sur ce livre et devant ces témoins,
Que Dieu sera toujours le premier de vos soins;
Que sévère aux méchants, et des bons le refuge,
Entre le pauvre et vous vous prendrez Dieu pour juge,
Vous souvenant, mon fils, que, caché sous ce lin,
Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin.

On dit, la *chaleur* du raisonnement, lorsqu'il est pressant et rapide, sur-tout lorsqu'il est animé par quelque mouvement de l'ame, et mêlé d'interrogations, d'invectives, d'imprécations, etc. C'est le caractère constant de l'éloquence de Démosthène; et le plus souvent sa *chaleur* y est au point qu'il n'y a rien de plus véhément. Mais lors même qu'il se modère, soit qu'il raconte ou qu'il raisonne, il est toujours plein de *chaleur*. C'est ainsi que, dans sa harangue pour la couronne, en justifiant le conseil qu'il a donné aux Athéniens de se liguer avec les Thébains contre Philippe, il dit : « Je porte là-dessus la confiance au point que, si, aujourd'hui même, homme qui vive peut indiquer quelque meilleur parti à prendre dans la situation où se trouvait la Grèce, j'avoue que j'aurais dû ne pas l'ignorer, et je souscris à ma condamnation. Mais au contraire, si cette ressource n'existe ni n'a existé,

et que jamais homme n'ait pu ni ne puisse encore en trouver de semblable, que devait faire celui qui conseillait la république? N'était-ce pas de choisir, entre les moyens visibles et praticables, ce qu'il y avait de meilleur? C'est là ce que je fis, Eschine, quand le héraut criait : *Qui veut conseiller le peuple?* et non pas, *Qui veut blâmer le passé? qui veut répondre de l'avenir?.....* Attaquez-moi, si vous voulez, sur les avis que je donnai; mais abstenez-vous de me calomnier sur ce qui arriva. Car c'est au gré de la destinée que tout se dénoue et se termine; au lieu que c'est par la nature des avis mêmes qu'on doit juger de l'intention de celui qui les a donnés. Si donc par l'événement Philippe a vaincu, ne m'en faites point un crime; puisque c'était le Ciel qui disposait de la victoire, et non pas moi. Mais si, avec une droiture, une vigilance, une activité infatigable et supérieure à mes forces, je ne cherchai pas, je ne mis pas en œuvre tous les moyens où la prudence humaine peut atteindre; si je n'inspirai pas des résolutions nobles, dignes d'Athènes, et nécessaires dans ce moment, montrez-le-moi, et donnez carrière à vos accusations. »

Voilà de la *chaleur* dans l'éloquence tempérée; tout y est animé, tout y est en mouvement; mais si on veut la voir s'élever jusqu'à la véhémence, qu'on lise dans la même harangue l'endroit où l'orateur développe et démontre cette proposition hardie : « Si par une lumière prophétique tous

les Athéniens avaient démêlé tous les événements futurs, et que tous les eussent prévus; Athènes, en ce cas même, aurait dû prendre la résolution qu'elle prit, pour peu qu'elle eût respecté sa gloire, et ses ancêtres, et les jugements de la postérité... Et de quel œil, grand Dieu! soutiendrions-nous l'aspect de cette multitude innombrable d'hommes qui de toutes parts se rendent dans Athènes, si par notre faute on eût élu Philippe pour le chef et pour l'arbitre de la Grèce entière; si, tandis que les autres Grecs, armés pour détourner le coup, s'avançaient au combat, nous eussions joué le personnage de spectateurs immobiles, nous, les enfants d'un peuple qui de tout temps aima mieux affronter de glorieux hasards, que de jouir, hors de péril, d'une honteuse liberté!... Et qui n'admirerait la constance de ces grands hommes, qui, s'élançant sur leurs vaisseaux, quittèrent, avec un courage déterminé, leurs biens et leur patrie, pour ne point fléchir sous le joug d'une domination étrangère, mirent à leur tête Thémistocle, l'auteur de cet avis magnanime, lapidèrent Cyrcile qui prêchait la soumission, le lapidèrent, dis-je, tandis que leurs femmes lapidaient celle du traître? Car les Athéniens d'alors ne cherchaient ni orateur, ni général, qui leur procurât un heureux esclavage. Ils n'auraient pas même voulu de la vie sans la liberté... Moi donc, ô histrion du dernier ordre, moi, que mon emploi appelait à conseiller la ré-

publique, avec quels sentiments devais-je monter dans la tribune? Était-ce avec les sentiments d'un orateur qui n'avait à suggérer aux Athéniens que des bassesses indignes d'eux? Ma mort, en ce cas, eût justement expié mes lâches conseils.... Le monstre horrible, ô Athéniens, l'horrible monstre qu'un calomniateur! »

La raison n'a point de *chaleur* qui lui soit propre; mais lorsqu'un sentiment vif et profond l'anime, elle devient passionnée; et c'est alors qu'elle a son éloquence; ce n'est même qu'alors qu'elle est poétique. Ainsi Dom Diègue, ainsi le vieil Horace, ainsi Burrhus, ainsi Zopire et Mahomet, ainsi tous les hommes d'état qu'on introduit dans la tragédie ou dans l'épopée sont raisonneurs, mais éloquents.

Si la raison même se passionne, l'imagination est mille fois encore plus prompte à s'enflammer et l'on reconnaît sa *chaleur* à la vivacité des illusions qu'elle produit et des tableaux dont elle se frappe. Je n'en citerai pour exemple que ces vers de Phèdre, tourmentée par ses remords:

Misérable! et je vis, et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue!
J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale;
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale:
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains;
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémira son ombre épouvantée,

Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!
Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?
Je crois voir de tes mains tomber l'urne terrible;
Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton sang devenir le bourreau.
Pardonne! un dieu cruel a perdu ta famille;
Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille, etc.

On juge bien que la *chaleur* de l'imagination peut être encore très-vive, et n'être pas à ce degré-là. Celle du sentiment a des gradations infinies; et qui sait jusqu'où peut aller la violence des passions? On voit à quel degré Racine et Voltaire ont poussé la *chaleur* de l'expression de l'amour; mais ni l'un ni l'autre, à ce qui me semble, n'a été plus loin que Virgile; et le tableau du désespoir de Didon est peut-être, à l'égard de cette passion, le dernier degré de *chaleur*.

Dans la colère tranquille et fière, le caractère d'Achille est sublime; mais Orosmane, dans sa fureur, est plus théâtral et plus terrible. Dans une scène imitée du Dante, nous avons vu la vengeance, irritée par l'amour paternel, portée à un point d'énergie au-delà duquel il est difficile de rien imaginer.

Ce qui est rare et précieux, c'est la *chaleur* dans des ouvrages que la passion n'anime point, et que la raison seule, pour ainsi dire, doit échauffer de sa lumière. Les écrits de Rousseau

de Genève seraient un modèle en ce genre, si son éloquence était toujours celle de la raison et de la vérité; mais ayant trop compté sur les ressources d'une dialectique industrieuse, d'une imagination vive et d'un style enchanteur, il a souvent accepté le défi que lui donnait sa vanité, de faire paraître naturel ce qui était forcé, vraisemblable ce qui était faux, honnête et louable ce qui était en soi vicieux et digne de blâme. Heureux, s'il avait toujours eu pour guide un sage comme Locke, dont il a suivi les principes sur l'éducation physique de l'enfance, et dont il a su embellir, animer, échauffer les froides leçons! C'est là ce qu'il a fait d'utile, et ce qui honore sa mémoire, bien plus que le coloris dont il a fardé les mauvaises mœurs de son *Héloïse*, le faux système de son *Émile*, et tous les paradoxes où il a prodigué ses lumières et ses talents.

La *chaleur* du style, même au plus haut degré, doit être vraie et naturelle. Phèdre, dans son délire, ne dit rien qui ne soit analogue à son amour pour Hippolyte; Oreste, même dans ses fureurs, ne voit que les objets qui doivent l'occuper, sa mère et les furies. A plus forte raison, dans l'éloquence et dans le langage tempéré de la philosophie, la *chaleur* ne doit-elle jamais troubler l'imagination ni l'entendement. L'écrivain qui extravague est un fou ou un charlatan. Si sa *chaleur* est vraie, c'est celle de la fièvre; si ce n'est pas le transport au cerveau, c'est un jeu, et c'est

le jeu d'un bateleur qui fait le maniaque pour assembler la foule. Or j'appelle extravaguer en écrivant, accumuler des métaphores incohérentes, des idées bizarres, des raisonnements faux, des hyperboles insensées; avancer hardiment des opinions révoltantes, les soutenir avec effronterie, insulter à-la-fois à l'évidence et à la pudeur, et prendre pour les attributs d'un génie audacieux et libre l'impudence et l'absurdité. C'est là pourtant ce qu'on nous a donné quelquefois pour de la *chaleur*.

CHANSON. De tous les peuples de l'Europe, le Français est celui dont le naturel est le plus porté à ce genre léger de poésie. La galanterie, le goût du plaisir, la gaieté, la vivacité, qui caractérisent ce peuple aimable, ont produit des *chansons* ingénieuses dans tous les genres.

A propos de l'ode et du dithyrambe, j'ai parlé de nos *chansons* à boire, et j'en ai cité des exemples; en voici encore un de l'enthousiasme bachique. Le poëte s'adresse au vin :

Non, il n'est rien dans l'univers
  Qui ne te rende hommage;
Jusqu'à la glace des hivers,
  Tout sert à ton usage.
La terre fait de te nourrir
  Sa principale gloire;
Le soleil luit pour te mûrir;
  Nous naissons pour te boire.

Mais, comme parmi nous le vin n'est pas ennemi de l'amour, il est rare que la *chanson* bachique ne soit pas en même temps galante; et, à l'exemple d'Anacréon, nos buveurs se couronnent de myrtes et de pampres entrelacés. L'un dit dans sa *chanson :*

En vain je bois pour calmer mes alarmes
Et pour chasser l'amour qui m'a surpris :
Ce sont des armes
Pour mon Iris.
Le vin me fait oublier ses mépris,
Et m'entretient seulement de ses charmes.

Un autre :

J'ai passé la saison de plaire,
Il faut renoncer aux amours :
Tendres plaisirs qui faites les beaux jours,
Vous seuls rendez heureux, mais vous ne durez guère.
Bacchus, de mes regrets ne sois point en courroux;
Regarde l'Amour qui s'envole.
Quel triomphe pour toi, si ton jus me console
De la perte d'un bien si doux!

Un autre plus passionné :

Venge-moi d'une ingrate maîtresse,
Dieu du vin, j'implore ton ivresse;
Un amant se sauve entre tes bras.
Hâte-toi, j'aime encor, le temps presse;
C'en est fait, si je vois ses appas.
Que d'attraits! ô dieux! qu'elle était belle!
Vole, Amour, vole après elle,
Et ramène avec toi l'infidèle.

C'est en général la philosophie d'Anacréon renouvelée et mise en chant.

L'amour du vin et de la table est commun à tous les états; c'est donc quelquefois les mœurs et le langage du peuple de la ville ou de la campagne qu'on a imités dans les *chansons* à boire, comme dans celle-ci :

Parbleu, cousin, je suis en grand souci!
Catin me dit que j'aime tant à boire,
Qu'elle a bien de la peine à croire
Que je puisse l'aimer aussi;
Qu'il faut choisir du vin ou d'elle.
Comment sortir d'un si grand embarras?
Déja le vin, je ne le quitte pas;
Et la quitter! elle est, ma foi, trop belle.

Dufréni en a fait une, où un buveur s'enivre en pleurant la mort de sa femme. Le son des bouteilles et des verres lui rappelle celui des cloches. Hélas! dit-il à ses amis :

Il me souvient toujours qu'hier ma femme est morte.
Le temps n'affaiblit point une douleur si forte.
Elle redouble à ce lugubre son :
Bin bon.
Voudriez-vous de ce jambon?
Il est bin bon, etc.

Dans une *chanson* du même genre, un buveur ivre, en rentrant chez lui, croit voir sa femme double, et s'écrie : ô ciel!

Je n'avais qu'une femme, et j'étais malheureux :
Par quel forfait épouvantable
Ai-je donc mérité que vous m'en donniez deux?

La *chanson* n'a point de caractere fixe, mais elle prend tour-à-tour celui de l'épigramme, du madrigal, de l'élégie, de la pastorale, de l'ode même.

Il y a des *chansons* personnellement satiriques, dont je ne parlerai point; il y en a qui censurent les mœurs sans attaquer les personnes : c'est ce qu'on appelle *vaudevilles.*

On en voit des exemples sans nombre dans le *Recueil des OEuvres* de Panard. Une extrême facilité dans le style, la gène des rimes redoublées et des petits vers, déguisée sous l'air d'une rencontre heureuse, une morale populaire, assaisonnée d'un sel agréable, souvent la naïveté de La Fontaine, caractérisent ce poëte : j'en vais rappeler quelques traits.

Dans ma jeunesse,
Les papas, les mamans,
Sévères, vigilants,
En dépit des amants,
De leurs tendrons charmants
Conservaient la sagesse.
Aujourd'hui ce n'est plus cela :
L'amant est habile
La fille docile,
La mère facile,
Le père imbécille;
Et l'honneur va
Cahin caha.

Les regrets avec la vieillesse,
Les erreurs avec la jeunesse,

La folie avec les amours,
C'est ce que l'on voit tous les jours.
L'enjouement avec les affaires,
Les grâces avec le savoir,
Le plaisir avec le devoir,
C'est ce qu'on ne voit guères.

Sans dépenser,
C'est en vain qu'on espère
De s'avancer
Au pays de Cythère.
Mari jaloux,
Femme en courroux,
Ferment sur nous
Grille et verroux;
Le chien nous poursuit comme loups;
Le temps n'y peut rien faire.
Mais si Plutus entre dans le mystère,
Grille et ressort
S'ouvrent d'abord;
Le mari sort;
Le chien s'endort;
Femme et soubrette sont d'accord:
Un jour finit l'affaire.

On est quelquefois étonné de l'aisance avec laquelle ce poëte place des vers monosyllabiques: il semble s'être fait à plaisir des difficultés pour les vaincre.

Mettez-vous bien cela
Là,
Jeunes fillettes.
Songez que tout amant
Ment
Dans ses fleurettes

Et l'on voit des commis
Mis
Comme des princes,
Qui jadis sont venus
Nus
De leurs provinces.

Nous avons des *chansons* naïves, ou dans le genre pastoral, ou dans le goût du bon vieux temps. En voici une où l'on fait parler alternativement deux vieilles gens, témoins des amours et des plaisirs de la jeunesse de leur village.

LE VIEUX.

J'ai blanchi dans ces hameaux
Entre les amours et les belles;
J'ai vu naître ces ormeaux,
Témoins de vos ardeurs fidèles.
Du plaisir que j'ai goûté
J'aime à vous voir faire usage :
Tout plaît de la volupté,
Jusques à son image.

LA VIEILLE.

J'ai brillé dans ces hameaux,
On me préférait aux plus belles;
Les bergers, sous ces ormeaux,
Me juraient des ardeurs fidèles.
Du plaisir qu'on a goûté,
Ah! l'on perd trop tôt l'usage!
Faut-il de la volupté
N'avoir plus que l'image!

Marot est le premier modèle de ce genre; et plusieurs de ses épigrammes seraient de jolies *chansons*, comme celle-ci, par exemple :

Plus je ne suis ce que j'ai été,
Et ne le saurais jamais être.
Mon beau printemps et mon été
Ont fait le saut par la fenêtre.
Amour, tu as été mon maître :
Je t'ai servi sur tous les dieux.
Oh! si je pouvais deux fois naître,
Combien je te servirais mieux!

Nous avons aussi des *chansons* plaintives sur des sujets attendrissants; celles-ci s'appellent *romances :* c'est communément le récit de quelque aventure amoureuse; leur caractère est la naïveté; tout y doit être en sentiment.

La même *chanson* est le plus souvent composée de plusieurs couplets que l'on chante sur un seul air; et, comme il est très-difficile de donner exactement le même rhythme à tous les couplets, on est contraint, pour les chanter, d'en altérer la prosodie. Les Italiens, dont l'oreille est plus délicate et plus sensible que la nôtre à la précision des mouvements, ont pris le parti de varier les airs de leurs *chansons*, et de donner à chacun des couplets une modulation qui lui est analogue. Je ne propose pas de suivre leur exemple à l'égard du vaudeville :

Aimable libertin, qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche, et s'accroît en marchant.

Mais celles de nos *chansons* qui, moins négligées, ont plus de grâce et d'élégance, mériteraient qu'on se donnât le soin d'en varier le

chant, soit pour y observer la prosodie, soit pour y ajouter un agrément de plus.

Chant. Dans un essai sur l'expression en musique, ouvrage rempli d'observations fines et justes, il est dit : « Ce n'est pas la vérité, mais une ressemblance embellie que nous demandons aux arts; c'est à nous donner mieux que la nature que l'art s'engage en imitant : tous les arts font pour cela une espèce de pacte avec l'ame et les sens qu'ils affectent; ce pacte consiste à demander des licences, et à promettre des plaisirs qu'ils ne donneraient pas sans ces licences heureuses.

« La poésie demande à parler en vers, en images, et d'un ton plus élevé que la nature.

« La peinture demande aussi à élever le ton de la couleur et à corriger ses modèles.

« La musique prend des licences pareilles; elle demande à cadencer sa marche, à arrondir ses périodes, à soutenir, à fortifier la voix par l'accompagnement, qui n'est certainement pas dans la nature. Cela, sans doute, altère la vérité de l'imitation, mais en augmente la beauté et donne à la copie un charme que la nature a refusé à l'original.

« Homère, le Guide, Pergolèse, font éprouver à l'ame des sentiments délicieux que la nature seule n'aurait jamais fait naître; ils sont les mo-

dèles de l'art. L'art consiste donc à nous donner mieux que la nature.

« On ne trouve pas dans la nature des airs mesurés, des *chants* suivis et périodiques, des accompagnements subordonnés à ces *chants;* mais on n'y trouve pas non plus les vers de Virgile, ni l'Apollon du Belvédère; l'art peut donc altérer la nature pour l'embellir.

« Rien ne ressemble tant au *chant* du rossignol, que les sons de ce petit chalumeau que les enfants remplissent d'eau, et que leur souffle fait gazouiller : quel plaisir nous fait cette imitation? aucun, ou tout au plus celui de la surprise. Mais qu'on entende une voix légère et une symphonie agréable, qui expriment (moins fidèlement sans doute) le *chant* du même rossignol, l'oreille et l'ame sont dans le ravissement : c'est que les arts sont quelque chose de plus que l'imitation exacte de la nature.

« Il y a des moments où la nature toute simple a tout le charme que l'imitation peut avoir : telle mère ou telle amante se plaint naturellement avec des sons de voix si tendres, que la musique pourrait être touchante, en se contentant de saisir et de répéter ses plaintes; mais la nature n'est pas toujours également belle : la véritable Bérénice a dû laisser échapper des cris désagréables à l'oreille. La musique, comme la peinture, en choisissant les expressions les plus belles de la douleur, et en écartant toutes celles qui pour-

raient blesser les organes, embellira donc la nature, et nous donnera des plaisirs plus grands : chacun des traits de la Vénus de Médicis a existé dans la nature, l'ensemble n'a jamais existé. De même un bel air pathétique est la collection d'une multitude d'accents échappés à des ames sensibles. Le sculpteur et le musicien réunissent ces traits dispersés sous une forme qui leur donne de l'ensemble et de l'unité, et, par cet artifice, ils nous font éprouver des plaisirs que la nature et la vérité ne nous auraient jamais donnés. »

Voilà sur quoi se fonde la licence du *chant*, et pourquoi il a été permis d'associer la parole avec la musique.

Or cette espèce de prestige ne s'opère que de concert avec la poésie. Le drame lyrique doit donner lieu à une expression vive, mélodieuse et variée, tantôt passionnée à l'excès, tantôt plus tranquille et plus douce, et susceptible tour-à-tour de tous les accents et de toutes les modulations qui peuvent toucher l'ame et flatter l'oreille. Si une passion trop violente et trop douloureuse y régnait sans relâche, l'expression musicale ne serait qu'une suite de gémissements et de cris : si la couleur en était continuellement sombre, l'expression serait tristement monotone et sombre comme elle : s'il n'y régnait que des sentiments doux et faibles, l'expression serait sans chaleur et sans force; elle n'aurait aucun relief.

C'est donc le mélange des ombres et des lu-

mières qui fait le charme et la magie d'un poëme destiné à être mis en *chant* ; ce doit être l'esquisse d'un tableau : le poëte le compose, le musicien l'achève. C'est au premier à ménager à l'autre les passages du clair-obscur; mais ces passages ne doivent être ni trop fréquents, ni trop rapides : on s'y est trompé, lorsque, pour éviter la monotonie ou pour augmenter les effets, on a cru devoir passer brusquement et sans cesse du blanc au noir. Un mélange continuel de couleurs tranchantes fatigue l'imagination comme les yeux. L'art d'éviter ce papillotage est d'observer les gradations, et, par des nuances légères, de joindre l'harmonie à la variété : c'est à quoi se prête tout naturellement le système de l'Opéra français, et à quoi répugne absolument le système de l'Opéra italien. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le sujet de Régulus avec celui d'Armide. *Voyez* LYRIQUE.

Depuis que l'on s'occupe en France à perfectionner la musique, la théorie du *chant* a été discutée par des gens d'esprit et de goût, et leur objet commun a été d'examiner si le *chant* italien pouvait ou devait etre appliqué à la langue française. L'un des premiers qui ont examiné cette question, a cru la décider, en assurant que non-seulement les Français n'avaient point de musique, mais que leur langue n'en aurait jamais. On dit qu'il vient d'avouer son erreur; il y a long-temps que cet aveu aurait pu lui échap-

per. Nombre d'essais en divers genres ont prouvé par les faits, et par des faits multipliés, que ni la syntaxe, ni la prosodie, ni les éléments de notre langue, ni son génie, n'étaient incompatibles avec une bonne musique.

Nous avons vu depuis quelques années des airs brillants et légers; des airs comiques d'un caractère très-fin, très-vif, et très-piquant; des airs gracieux et tendres, des airs touchants et d'un pathétique assez fort; et, dans ces airs, la langue et la musique sont aussi à leur aise que dans le *chant* italien. Il faut avouer cependant que les syncopes, les prolations, les inversions de mots, que l'italien permet plus aisément que le français, peut-être aussi un retour plus fréquent des voyelles les plus sonores, donnent au *chant* italien plus de jeu et plus de brillant que le *chant* français n'en peut avoir : mais avec ce désavantage, il est possible encore d'avoir une bonne musique. Dans cette langue, dont on dit tant de mal, Racine et Quinault ont fait des vers aussi mélodieux que l'Arioste et que Métastase. Un musicien, homme de génie, et un poëte, homme de goût, en vaincront de même les difficultés, s'ils veulent s'en donner la peine. (Lorsque cet article fut imprimé pour la première fois, M. Piccini n'avait pas encore travaillé sur notre langue. Ses opéra sont la preuve la plus incontestable que cette langue, dans tous les caractères de l'expression noble et tragique, se prête sans contrainte à l'accent musical.)

Mais l'homme de lettres qui a pris la défense de notre langue contre celui qui voulait lui interdire l'espérance même d'avoir une musique, a été trop loin, ce me semble, en avançant que la musique est indépendante des langues. « Comment, dit-il, fait-on dépendre ce qui chante toujours, de ce qui ne chante jamais ? »

Et quelle est la langue qui ne chante pas, dès que l'expression s'anime et peint les mouvements de l'ame ?

« Je ne conçois pas, ajoute-t-il, la différence essentielle qu'on voudrait établir entre le *chant* vocal et l'instrumental. Quoi ! celui-ci émanerait des seules lois de l'harmonie et de la mélodie ; et l'autre, dépendant des inflexions de la parole, en serait une imitation? C'est créer deux arts au lieu d'un. »

Ce n'est qu'un art, mais dont l'imitation est tantôt plus vague, et tantôt plus déterminée. Il en est de la musique comme de la danse : celle-ci n'est souvent qu'un développement de toutes les grâces dont le corps humain est susceptible, dans ses pas, ses mouvements, ses attitudes, en un mot, dans son action de tel ou de tel caractère, comme la gaieté, la mélancolie, la volupté, etc. Mais souvent aussi la danse est pantomime, et se propose l'imitation précise et propre d'un personnage et de son action ; il en est de même du *chant*.

Que la musique instrumentale flatte l'oreille

sans présenter à l'ame aucune image distincte, aucun sentiment décidé, et qu'à travers le nuage d'une expression légère et confuse, elle laisse imaginer et sentir à chacun ce qu'il veut, selon le caractère et la situation de son ame; c'en est assez. Mais on demande à la musique vocale une imitation plus fidèle, ou de l'image, ou du sentiment que la poésie lui donne à peindre; et alors il n'est pas vrai de dire que la musique soit indépendante de la langue, puisqu'en s'éloignant trop des inflexions naturelles, sur-tout en les contrariant, elle n'aurait plus d'expression.

Les inflexions de la langue ne sont pas toutes appréciables, mais elles sont toutes sensibles; et l'oreille s'aperçoit très-bien si le *chant* les imite, ou s'il en est trop éloigné.

La musique n'observe de l'accent prosodique que la durée relative des syllabes; et peu lui importe sans doute qu'une syllabe soit plus ou moins longue, ou qu'elle soit plus ou moins brève, pourvu qu'elle soit longue ou brève, c'est-à-dire qu'elle soit susceptible de lenteur ou de rapidité : dès que la voix peut se reposer deux temps de suite sur un son, il lui est permis, dans toutes les langues, de s'y reposer tant que la mesure l'exige : mais l'accent oratoire est un guide que la musique ne doit jamais abandonner, parce qu'il est lui-même la musique naturelle de la parole, c'est-à-dire le système des intonations et des inflexions qui, dans chaque langue, ca-

ractérisent et distinguent toutes les affections et tous les mouvements de l'ame. La plainte, la menace, la crainte, le désir, l'inquiétude, la surprise, l'amour, la joie, et la douleur, toutes les passions enfin, tous leurs degrés, toutes leurs nuances, les intentions même de l'esprit et les modes de la pensée, comme la dissimulation, l'ironie, le badinage, ont leur expression naturelle, non-seulement dans la parole, mais dans les accents de la voix. Aux paroles qui expriment telle ou telle passion de l'ame, telle ou telle intention de l'esprit, attacher un accent contraire à celui que la nature ou que l'habitude y attache, ce serait donc ôter à l'expression son caractère et son effet. Or il est certain que l'accent oratoire a, d'une langue à l'autre, des différences si marquées, qu'une Anglaise ou un Italien qui réciterait sur le théâtre français le rôle de Zaïre ou celui d'Orosmane, avec les accents de sa langue les plus touchants et les plus vrais, nous ferait rire, au lieu de nous faire pleurer.

Si notre langue est musicale, ce n'est donc point parce que toutes les langues sont indifférentes à la musique, mais parce qu'elle a réellement de la mélodie et du nombre, et que ses inflexions naturelles sont assez sensibles pour servir de modèle aux inflexions du *chant*.

L'homme de lettres dont nous parlons a donc pu donner dans un excès; mais un homme de lettres, non moins éclairé, a donné dans l'excès

contraire. « Je vous félicite, nous dit-il dans un *Traité du Mélodrame*, d'avoir abandonné vos vieilles psalmodies, pour vous faire initier dans la bonne musique, dont les Pergolèse, les Galuppi vous ont facilité l'accès; mais je ne puis m'empêcher de vous plaindre d'avoir poussé l'enthousiasme jusqu'à prendre vos maîtres pour modèles. Oui, sans doute, la musique italienne est belle et touchante; elle connaît seule toute la puissance de l'harmonie et de la mélodie; sa marche, ses moyens, ses formes habituelles sont très-propres à lui donner tout le charme dont elle est susceptible; simple et précise dans le récit ordinaire, hardie et pittoresque dans le récit obligé, mélodieuse, périodique, cadencée, *une* enfin dans l'*air*, elle nous offre des procédés méthodiques et fondés sur sa propre nature; mais tout cela, qu'est-ce en dernière analyse? De la musique, un concert. Que si vous transportez sur un théâtre toutes ces formules nouvelles; si vous voulez les employer pour faire mieux qu'un drame ordinaire, pour exagérer dans votre ame toutes les impressions que la scène, que la déclamation simple, ont coutume de lui faire éprouver; vous verrez que votre art sera contradictoire à votre objet, et vos moyens à votre fin. »

Voici donc quel est son systême. « Il y a deux sortes de musiques, une musique simple et une musique composée; une musique qui chante et une musique qui peint, ou, si l'on veut, une

musique de concert et une musique de théâtre. Pour la musique de concert, choisissez de beaux motifs, suivez bien vos *chants*, phrasez-les exactement, et rendez-les périodiques; rien ne sera meilleur. Mais pour la musique de théâtre, n'ayons égard qu'aux paroles, et contentons-nous d'en renforcer l'expression par toutes les puissances de notre art. Ici j'oublie tous les principes analogiques auxquels j'avoue que la musique est redevable de ses plus grands effets. Je ne m'embarrasse plus des formes du récit, ni de celles que vous donnez à l'air; je néglige enfin toute idée de rhythme et de proportion; je ne veux qu'exprimer chaque pensée, que rendre avec exactitude tout ce que je voudrai peindre; je quitterai mes motifs, je les multiplierai, je les tronquerai, je mêlerai l'air et le récit, je changerai les rhythmes, je multiplierai les phrases; mais je saurai bien vous en dédommager. »

Et nous dédommagerez-vous de la vérité simple, énergique et inimitable d'une déclamation naturelle? Noterez-vous les accents de la voix de Mérope, les sanglots, les cris déchirants de la voix d'une Dumesnil? avec des tons et des demi-tons, donnerez-vous à la parole les nuances si précieuses de son expression pathétique? Dédommagerez-vous la tragédie de l'espèce de mutilation à laquelle on l'a condamnée, pour épargner à la musique les gradations, les développements dont celle-ci est ennemie? Nous dé-

dommagerez-vous des pensées approfondies que le poëte s'est interdites, par la raison que leur caractère tranquille et grave de majesté, de force et d'élévation, sans aucun mouvement rapide et varié, n'était pas favorable au *chant?* Où sera la compensation de toutes les beautés qu'on aura sacrifiées à la musique? Une déclamation rompue, où le rhythme et la période seront tronqués à chaque instant; une déclamation entremêlée de traits de *chant* brisés, mutilés, avortés; une déclamation qui n'aura ni la vérité de la nature, ni aucun des agréments de l'art, vaut-elle bien ces sacrifices?

L'expression en sera pathétique dans les moments de force; mais dans les intervalles où la chaleur de la passion vous abandonnera, quelle monotonie et quelle insipide langueur! Et dans les moments même les plus passionnés, oubliez-vous que la vérité, dont vous voulez être l'esclave, vous interdit encore plus l'harmonie que la mélodie, et que l'accompagnement est une licence plus hardie et moins vraisemblable que le tour symétrique des *chants* phrasés et arrondis?

Mais cédons la parole à l'auteur de l'*Essai sur l'Union de la Poésie et de la Musique.* « S'il est, dit-il en répondant au sévère auteur du *mélodrame*, s'il est de l'essence de la musique d'être mélodieuse; si les formes de cette musique de concert m'arrache des larmes, me ravit, me transporte, m'enchante, en exprimant des pas-

sions dans la manière qui lui est propre, c'est-à-dire sans que l'expression nuise au *chant*, sans que la musique cesse d'être de la musique, pourquoi l'interdire au théâtre? Est-ce pour avoir une déclamation plus vraie, que vous renoncez aux agréments du *chant?* Si c'est là votre objet, vous êtes averti que la Comédie française est très-bien placée aux Tuileries; qu'on y joue tous les jours les pièces des trois grands tragiques; et que c'est là qu'il faut aller, plutôt qu'à l'Opéra, pour être fortement ému. »

Depuis quelque temps on a beaucoup raisonné sur la nature du *chant*. Les uns ont dit que la musique était *un art indisciplinable;* qu'elle n'imitait que *par complaisance;* qu'*une expression suivie et soutenue n'était pas compatible avec ses formes passagères et fugitives;* que dans l'air le plus expressif, il y avait *nécessairement des passages contradictoires avec l'expression dominante;* et ils en ont donné pour exemple le premier verset du *Stabat* de Pergolèse. Les autres ont répondu, qu'il était difficile, et non pas impossible, de concilier avec l'expression l'unité du dessein dans un *chant* régulier; que c'était là le problème de l'art, résolu cent fois par le génie; et que ce premier verset du *Stabat*, où l'on ne trouvait des disparates que parce qu'on l'exécutait mal, était, d'un bout à l'autre, l'expression la plus sublime d'une douleur profonde, mêlée de plaintes et de sanglots. Le parti opposé au *chant* suivi, à

la période musicale, a prétendu que les airs italiens les plus pathétiques et dans lesquels le dessein du *chant* était le mieux rempli n'étaient rien que *des madrigaux*. L'autre parti en a appelé aux *chants* de madame Todi, au ravissement que nous causaient les airs pathétiques et mélodieux qu'elle exécutait dans nos concerts; ils ont demandé si la scène de l'*Alexandre dans l'Inde*, *Poro donque mori*, que le public ne s'est jamais lassé d'entendre et d'applaudir avec transport, était terminée par un madrigal; et si cet air, *Se il ciel mi divide*, manquait ou d'unité dans le dessein, ou d'analogie dans l'expression? ils ont demandé si l'air de l'*Olimpiade*, *Se cherca l'amico;* si l'air du *Démophonte*, *Misero pargoletto*, étaient des madrigaux en paroles? et si jamais aucun compositeur en avait fait des madrigaux en musique? On a répondu que tous ces airs-là et mille autres n'étaient que de la musique de pupitre. On a répliqué qu'ils avaient commencé par avoir au théâtre les succès les plus éclatants. On a dit à cela que ce qui avait paru le sublime de l'expression sur les théâtres d'Italie et sur tous les théâtres de l'Europe n'était pas digne de la scène française; qu'un *chant* développé ralentirait trop l'action, et que *pour courir après elle*, il fallait qu'il s'interrompît. A quoi l'on a répondu encore, que, si le *chant* devait s'interrompre, ce n'était pas la peine qu'il commençât; qu'un dessein avorté ne faisait que tromper l'oreille;

que, lorsque l'action devait courir, elle n'avait besoin que d'une déclamation courante; mais que l'intérêt de l'action demandait bien souvent que l'ame, affectée d'un sentiment, s'en occupât, et que la passion se repliât sur elle-même; que dans la tragédie l'action ne courait pas toujours; que non-seulement elle permettait, mais qu'elle exigeait, dans la scène, des développements qui en faisaient l'éloquence, et que c'était par-là sur-tout que les grands poëtes se distinguaient; que ces développements, loin d'affaiblir l'intérêt de la situation, ne le rendaient que plus sensible; et qu'en retrancher les nuances et les gradations, ce ne serait pas abréger, ce serait mutiler la scène; qu'il en était de l'expression musicale comme de l'expression poétique; et qu'un sentiment développé par un beau *chant*, dans toutes ses nuances et dans toutes ses gradations, en devenait bien plus touchant; qu'à l'Opéra l'office du poëte était d'esquisser le tableau, et que c'était au compositeur de remplir le dessein du poëte; qu'ainsi le précepte d'Horace, *Semper ad eventum festinat*, avait été mal entendu; qu'il fallait se hâter sans doute, mais quelquefois *se hâter lentement*, laisser à l'éloquence poétique, dans la tragédie, et à l'éloquence musicale, dans l'opéra, le temps d'employer ses moyens, et ne pas regarder comme perdues pour l'intérêt les quatre ou cinq minutes où dans l'air, par exemple, *Misero pargoletto*, un père exprime, par

les accents les plus sensibles de la nature, sa tendresse pour son enfant, sa douleur et son désespoir.

Cette querelle n'aurait jamais fini, si l'un des plus habiles compositeurs d'Italie ne fût venu la terminer de la seule façon dont elle pouvait l'être. Il a essayé de rendre notre opéra chantant; et ses airs, où le *chant* est aussi développé, aussi arrondi, aussi fidèle au rhythme et à l'unité du dessein que dans la musique italienne, ont paru, même aux oreilles françaises, des modèles d'expression. Voilà, je crois, la question décidée; et les seuls airs d'Oreste et de Pylade dans l'*Iphigénie en Tauride* de M. Piccini ont mieux résolu la difficulté, que cent brochures, pour et contre, n'auraient jamais pu l'éclaircir.

Vinci est regardé comme l'inventeur de la période musicale, c'est-à-dire du *chant* réduit à l'unité de dessein. Dans des vers faits à la louange de ce compositeur célèbre, voici la leçon qu'on a feint que Polymnie lui avait donnée lorsqu'il était encore enfant. Je ne cite ces vers que parce qu'ils rendent plus sensible la théorie de l'art du *chant*.

Lorsqu'à tes yeux la rose ou l'anémone
S'épanouit; quand les dons de Pomone,
Le doux raisin, la pêche au teint vermeil,
Sont colorés aux rayons du soleil,
Tu crois jouir de la simple nature:
Apprends, mon fils, que la fleur, que le fruit

Tient sa beauté d'une lente culture;
Que la nature a d'abord tout produit
Négligemment, comme le fruit sauvage,
Comme la fleur des champs et des buissons;
Et que plus riche, et plus belle, et plus sage,
Elle doit tout à l'heureux esclavage
Où la tient l'art, formé par ses leçons.
Oui, son disciple est devenu son maître :
En l'imitant, il sait la corriger;
Il suit ses pas pour la mieux diriger;
Il rend meilleur tout ce qu'elle fait naître,
Et l'avertit de ne rien négliger.
Si tu veux voir la mélodie éclore,
Du laboureur écoute la chanson;
Elle ressemble au fruit de ce buisson,
A cette fleur pâle, simple, inodore,
Qui sous la faulx tombe avec la moisson.
Je l'avais pris inculte à son aurore,
Ce fruit sauvage, et pour moi précieux.
Je le cultive; il croît, il se colore :
Je le cultive; il s'embellit encore :
Le voilà mûr; il est délicieux.
Imite-moi. Sous un orme où l'on danse,
Tu vois souvent Philémon et Baucis
Sauter ensemble : un pas lourd, mais précis,
Marque le nombre et note la cadence.
Ce mouvement, dans les sons de la voix,
A pour l'oreille un attrait qui l'enchante :
Dans les forêts, le sauvage qui chante,
Fidèle au rhythme, en observe les lois.
Tel est le *chant*, même dès sa naissance.
Et garde-toi, par l'erreur aveuglé,
De lui donner un moment de licence :
Comme un pendule il doit être réglé;
Et la mesure en est l'ame et l'essence.
Ce n'est pas tout : suspendus à-propos,

Ses mouvements sont mêlés de repos.
Ainsi les sons, liés en période,
Auront leur cercle aussi-bien que les mots.
Et, mon enfant, laisse dire les sots :
Comme l'esprit, l'oreille a sa méthode.
  On te dira qu'un style mutilé,
Dur, raboteux, dissonnant, ampoulé,
A la nature est un *chant* qui ressemble ;
N'en crois jamais que l'oreille et l'instinct,
Qui d'un *chant* pur, analogue et distinct,
A préféré la rondeur et l'ensemble.
Le grand problême et l'écueil de mon art,
C'est le motif, c'est ce coup de lumière,
Ce trait de feu, cette beauté première,
Que le génie obtient seul du hasard.
Un long travail peut donner tout le reste :
Par des calculs on aura des accords,
Avec du bruit on remuera.... les corps ;
Mais la pensée est comme un don céleste
Je la réserve à mes vrais favoris ;
Je te la donne, à toi que je chéris.
Un maladroit quelquefois la rencontre ;
Mais il la gâte, ou la laisse échapper.
L'esprit, le goût, l'habileté se montre
Dans le talent de la développer.
D'un dessein pur l'unité variée,
Un tour facile, élégant, arrondi,
Un essor libre et sagement hardi,
Et la nature avec l'art mariée ;
Voilà le *chant* par les dieux applaudi.

CHOEUR. Si l'on en croit les admirateurs de l'antiquité, la tragédie a fait une perte considérable en renonçant à l'usage du *chœur;* mais

1° sur le théâtre ancien il était souvent déplacé; 2° lors même qu'il y était employé le plus à-propos, ses inconvénients balançaient au moins ses avantages; 3° quand même il serait vrai qu'il convenait au genre de la tragédie ancienne, il n'en serait pas moins incompatible avec le système, tout différent, de la tragédie moderne, et avec la nouvelle forme de nos théâtres.

D'abord le *chœur* étant devenu, d'acteur principal qu'il était sur le chariot de Thespis, un personnage subalterne, un simple confident de la scène tragique, on se fit une habitude de l'y voir; cette habitude le mit en possession du théâtre. Le *chœur* chantait; les Grecs voulaient de la musique : le *chœur* représentait le peuple; et le peuple aimait à se voir dans la confidence des grands : le *chœur* faisait décoration; et on l'employait à remplir le vide d'un théâtre immense.

Rien de plus convenable, de plus touchant et de plus beau que de voir, dans la tragédie des *Perses*, les vieillards choisis par Xerxès pour gouverner en son absence, attendre, avec inquiétude, le succès de la bataille de Salamine; environner le courrier qui en porte la nouvelle; interrompre par des cris de douleur le récit de ce grand désastre.

Rien de plus terrible que le *chœur* des Euménides dans la tragédie de ce nom : on dit que l'effroi qu'il causa fut tel, que dans l'amphithéâ-

tre les femmes enceintes avortèrent. Depuis cet accident, le *chœur*, qui était composé de cinquante personnes, fut réduit à quinze, et puis à douze, moins, à la vérité, pour affaiblir l'impression du spectacle, que pour en diminuer les frais.

Rien de plus naturel et de plus pathétique que d'entendre, dans la tragédie d'*OEdipe*, ce roi environné des enfants des Thébains, conduits par le grand-prêtre, ouvrir la scène par ces mots : « Infortunés enfants, tendre race de l'antique Cadmus, quel sujet de tristesse vous rassemble en ces lieux? que veulent dire ces bandelettes, ces branches, ces symboles des suppliants!..... Quelle crainte, quelle calamité, quel malheur présent ou futur vous réunit au pied des autels? Parlez, me voici prêt à vous secourir : je serais insensible, si je n'étais ému d'un spectacle si touchant. »

Et le prêtre lui répondre : « Vous voyez, grand roi, cette troupe inclinée au pied de nos autels. Voici des enfants qui se soutiennent à peine, des sacrificateurs courbés sous le poids des années, et des jeunes hommes choisis. Pour moi, je suis le grand-prêtre du souverain des dieux. Le reste du peuple, orné de couronnes, est dispersé dans la place; les uns entourent les temples de Jupiter et de Pallas, les autres sont autour des autels d'Apollon sur le bord du fleuve. La cause d'une si vive douleur ne vous est pas inconnue. Hélas!

Thèbes, presque ensevelie dans un océan de maux, peut à peine lever la tête au-dessus des abymes profonds qui l'environnent. Déja la terre a vu périr les moissons naissantes et les tendres troupeaux. Les enfants expirent dans le sein de leurs mères. Un dieu ennemi, un feu dévorant, une peste cruelle ravage la ville et enlève les habitants. Le noir Pluton, enrichi de nos pertes, se rit de nos gémissements et de nos pleurs. Tournés vers les autels de votre palais, nous vous invoquons, sinon comme un dieu, du moins comme le plus grand des hommes, seul capable de soulager nos maux et d'appaiser la colère du ciel. »

Quelquefois aussi un dialogue plus pressé du *chœur* avec le personnage en action était naturel et touchant, comme on le voit dans le *Philoctète*.

Mais s'il y a dans le théâtre grec quelques exemples de cet heureux emploi du *chœur*, combien de fois ne l'y voit-on pas inutile, oiseux, importun, et contre toute vraisemblance? Quelle apparence que Phèdre confie sa honte aux femmes de Trézène? De quel secours est à l'innocence d'Hippolyte ce *chœur* de femmes, ce témoin muet, qui, le voyant condamné par son père, se contente de faire cette froide réflexion. « Qui des mortels peut-on appeler heureux, quand on voit la fortune de nos rois sujette à une si triste révolution? » Quoi de plus froid encore et de plus

à contre-temps que cette première partie du *chœur* qui suit la scène où Phèdre a pris la résolution de mourir?

« Que ne suis-je sur un rocher élevé, et changée en oiseau! à la faveur de mes ailes, je passerais sur la mer Adriatique et sur les rives du Pò, où les infortunées sœurs de Phaéton répandent des larmes d'ambre.

« J'irais aux riches jardins des Hespérides, nymphes dont la douce voix charme les oreilles, dans ces climats où Neptune ne laisse plus le passage libre aux nautonniers; car il a pour terme le Ciel soutenu par Atlas. Là, coulent toujours du palais de Jupiter les bienheureuses sources de l'ambroisie. Là, un terrain toujours fécond en célestes richesses, produit ce qui fait la félicité des dieux. »

Il s'agit bien de passer sur les rives du Pò, ou dans le jardin des Hespérides! Il s'agit de secourir Phèdre réduite au désespoir, ou de sauver l'innocent Hippolyte.

En pareil cas, notre vieux poëte Hardi faisait dire au *chœur*, se parlant à lui-même.

O couards! ô chétifs! ô lâches que nous sommes!
Indignes de tenir un rang parmi les hommes!
Endurer, spectateurs, tel opprobre commis!

Les deux grands inconvénients de l'usage continuel du *chœur* dans la tragédie ancienne, étaient, l'un, d'exiger nécessairement pour le lieu de la

scène un endroit public, comme un temple, un portique, une place où le peuple fût censé pouvoir accourir; l'autre, de rendre indispensable, par sa présence, l'unité de lieu et de temps; et de là une gène continuelle dans le choix des sujets et dans la disposition de la fable, ou une foule d'invraisemblances dans la composition et dans l'exécution. *Voyez* ENTR'ACTE, UNITÉ.

Ce qu'il eût fallu faire du *chœur*, sur le théâtre ancien, pour l'employer avec avantage, c'eût été de l'introduire toutes les fois qu'il aurait pu contribuer au pathétique ou à la pompe du spectacle; et de s'en délivrer toutes les fois qu'il était déplacé, inutile, ou gênant.

Mais si par la nature de l'action théâtrale, qui était communément une calamité publique, ou du moins quelque événement qui ne pouvait être caché, une foule de confidents y pouvaient être mis en scène; si la simplicité de la fable, la pompe du spectacle, et la nécessité de remplir un théâtre immense, qui sans cela aurait paru désert, demandaient quelquefois la présence du *chœur;* il n'en est pas de même dans un genre de tragédie où ce n'est plus, ni un arrêt de la destinée, ni un oracle, ni la volonté d'un dieu qui conduit l'action théâtrale et qui produit l'événement; mais le jeu des passions humaines, qui, dans leurs mouvements intimes et cachés, ont peu de confidents et souffriraient peu de témoins

Quoiqu'il ne soit pas vrai, comme on l'a dit, que la tragédie fût un spectacle religieux chez les Grecs; il est vrai du moins que les opinions religieuses s'y mêlaient sans cesse, ainsi que les cérémonies du culte; et c'est ce qui rendait majestueuse pour eux cette espèce de procession du *chœur*, qui sur trois files se promenait en cadence, dans l'intervalle des scènes, tournant à gauche, et puis à droite, chantant la strophe et l'antistrophe, puis s'arrêtant et chantant l'épode, le tout pour exprimer, dit-on, les mouvements du ciel et l'immobilité de la terre. Mais certainement rien de semblable ne convient au théâtre de *Cinna*, de *Britannicus*, de *Zaïre*.

Nos premiers poëtes tragiques, en imitant les Grecs, ne manquèrent pas d'adopter le *chœur;* et jusqu'au temps de Hardi, le *chœur* était chanté. Cet accord des voix était connu sur nos premiers théâtres dans ce qu'on appelait *mystères :* le père éternel avait trois voix, un dessus, une haute-contre, et une basse, à l'unisson. Hardi se réduisit à faire parler le *chœur* par l'organe d'un coryphée; dans le Coriolan de ce poëte, le *chœur* dialogue avec le sénat, et dit de suite jusqu'à quarante vers. Dès-lors il ne fut plus question du *chœur* en intermède, jusqu'à l'*Athalie* de Racine, pièce unique dans son genre et absolument hors de pair.

Voltaire, dans son *OEdipe*, a voulu mettre le *chœur* en scène; jamais il ne fut mieux placé:

et l'extrême difficulté de l'exécution l'a cependant fait supprimer. Depuis, on s'est borné, comme Hardi, lorsque l'action exige une assemblée, à faire parler un ou deux personnages au nom de tous; c'est la seule espèce de *chœur* qu'admette la scène française; et dans les sujets mêmes, soit anciens, soit modernes, dont le spectacle demande le plus de pompe et d'appareil, comme les deux *Iphigénies*, *Mahomet*, et *Sémiramis*, un théâtre où l'action se passe immédiatement sous nos yeux, rend presque impossible le concert et l'accord d'une multitude assemblée qui parlerait en même temps. Il est vrai qu'en la faisant chanter comme les Grecs, la difficulté serait moindre; mais le chant du *chœur*, entremêlé avec une déclamation simple, fera toujours pour nos oreilles une disparate et une invraisemblance, qui dans le genre sérieux et grave nuirait trop à l'illusion.

Dans ce qu'on appelle chez les Grecs la comédie ancienne, comme ce n'était communément qu'une satire politique, le *chœur* était très-bien placé; il représentait le peuple, ou une classe de citoyens, tantôt allégoriquement, comme dans *les Oiseaux* et dans *les Guêpes;* tantôt au naturel, comme dans *les Acharniens*, *les Harangueuses*, *les Chevaliers;* et le poëte l'employait ou à faire la satire de la république, ou à sa propre défense et à son apologie. C'est ainsi que dans *les Acharniens*, le *chœur*, traitant le peuple d'enfant

et de dupe, lui reproche son imbécillité à se laisser séduire par des louanges, tandis qu'Aristophane a seul osé lui dire la vérité en plein théâtre, au péril de sa vie. « Laissez-le faire, ajoute le *chœur :* il n'a eu en vue que le bien, et il le procurera de toutes ses forces, non par de basses adulations et des souplesses artificieuses, mais par de salutaires avis. » La comédie du second et du troisième âge changea de caractère, et le *chœur* lui fut interdit.

CHOEUR d'*Opéra.* Que vingt personnes parlent ensemble, leurs articulations se mêlent, les sons de leurs voix se confondent, et l'on n'entend qu'un bruit confus. Mais dans un chant dont toutes les articulations et les intonations sont prescrites et mesurées, vingt voix d'accord n'en feront qu'une ; et de leur concert peuvent résulter de grands effets, soit du côté de l'harmonie, soit du côté de l'expression.

Je vais plus loin. Dans un spectacle où il est reçu que la parole sera chantée, le *chœur* a sa vraisemblance comme le récitatif, et cette vraisemblance est la même que celle du duo, du trio, du quatuor, etc. Mais ce que j'ai dit du duo français, je le dis de même du *chœur :* en s'éloignant de la nature, il a perdu de ses avantages. *Voyez* DUO.

Il arrive souvent dans la réalité qu'un peuple

entier pousse le même cri, qu'une foule de monde dit à-la-fois la même chose; et comme on accorde toujours quelque liberté à l'imitation, le *chœur*, en imitant ce cri, ce langage unanime d'une multitude assemblée, peut se donner quelque licence; l'art et le goût consistent à pressentir jusqu'où l'extension peut aller. Or c'en est trop que de faire tenir ensemble à tout un peuple un long discours suivi, et dans les mêmes termes, à moins que ce ne soit un discours appris, comme un hymne; et tel peut être supposé, par exemple, le *chœur*, *Brillant soleil!* dans l'acte des Incas; le *chœur* de Thétis et de Pélée, *O destin, quelle puissance!* le *chœur* de Jephté, *Le ciel, l'enfer, la terre, et l'onde*, et tout ce qui se chante dans des solennités.

Il faut donc distinguer, dans l'hypothèse théâtrale, le *chœur* appris, et le *chœur* impromptu. Le premier peut paraître composé avec art, sans détruire la vraisemblance; mais dans l'autre l'on ne doit voir que l'unanimité fortuite et momentanée des sentiments dont une multitude est émue à-la-fois. Plus ces sentiments seront vifs et rapides, et plus l'expression en sera simple, naturelle, et concise; plus il sera vraisemblable que tout un peuple ait dit la même chose en même temps.

Atys, Atys lui-même
Fait périr ce qu'il aime.

Cependant une des plus grandes beautés du

chant du *chœur* c'est le dessein; ce dessein demande quelque étendue pour se développer, et quelque suite pour se donner de la rondeur et de l'ensemble; le moyen de décrire un cercle harmonieux en imitant des cris, des mots entrecoupés! Voilà sans doute la difficulté, mais aussi le secret de l'art; et ce secret se réduit, du côté du poëte, à dialoguer le *chœur*, comme j'ai déja dit de former le duo. Que les différentes parties se séparent et se rejoignent; que tantôt elles se contrarient, et que tantôt elles s'accordent; que deux, trois voix, une voix seule, de temps en temps, se fasse entendre, qu'une partie lui réponde, qu'une autre partie la soutienne, et qu'enfin toutes se ramènent à un sentiment unanime, ou se choquent dans un combat de deux sentiments opposés; voilà le *chœur* qui devient une scène étendue et développée, et qui, dans son imitation, a toute la vérité de la nature, avec cette seule différence, que d'un tumulte populaire on aura fait un chant et un concert harmonieux.

Un vrai modèle dans ce genre, c'est le *chœur* de l'opéra d'*Atys*, à la descente de *Cybèle: Venez, reine des dieux, venez*. C'est de M. Piccini que nos jeunes compositeurs doivent apprendre à faire des *chœurs mélodieux*.

En critiquant les *chœurs* de l'Opéra français, on a cité ce morceau de poésie rhythmique que nous a conservé Lampride, où est exprimé le cri de fureur et de joie du peuple romain à la

mort de l'empereur Commode; et on a dit : *Que les gens de goût décident entre ce chœur et les chœurs* d'Opéra. Mais on n'a mis en comparaison que deux mauvais *chœurs* de Quinault; et ces deux exemples ne prouvent pas que nos *chœurs* soient toujours mauvais. Celui de Lampride, au style près, dont la bassesse est dégoûtante, serait pathétique sans doute; mais rien n'empêche que dans nos opéra on n'en compose sur ce modèle. Et pourquoi ne pas rappeler ceux de Castor, celui d'Alceste, *Alceste est morte!* celui de Jephté, celui de Coronis, celui des *Incas*, et nombre d'autres qui ont leur beauté et qui produisent leur effet? On aurait encore eu de l'avantage à leur opposer celui de Lampride; mais on n'aurait pas eu le plaisir de dire que l'un était sublime, et que les autres étaient plats. La vérité simple est que l'action, le dialogue, le pathétique, seront toujours très-favorables à la forme du *chœur*, et que le genre de notre opéra y donne lieu, toutes les fois que la situation est passionnée et qu'elle intéresse une multitude; c'est au poëte à saisir le moment; c'est au musicien à le seconder. On peut voir dans les opéra de M. Gluck et dans ceux de M. Piccini, de combien de beaux *chœurs* ils ont enrichi notre scène. Dans les *chœurs* dont l'effet résulte de l'harmonie, le compositeur allemand s'est signalé; le compositeur italien excelle dans les *chœurs* où l'expression demande le charme de la mélodie. *Voyez* AIR, CHANT, DUO, LYRIQUE, RÉCITATIF.

Chrie. Sorte d'amplification que les rhéteurs donnent à faire à leurs disciples, et qui consiste à commenter un mot sentencieux ou un fait mémorable. La forme qu'ils ont prescrite à cette espèce d'acrostiche est le chef-d'œuvre de la pédanterie.

Quoi de plus pédantesque en effet que d'apprendre aux enfants à s'appesantir sur un mot ou sur un trait de caractère, dont la vivacité rapide fait souvent la grâce et la force? Quoi de plus contraire au bon goût, au bon sens, au bon emploi d'un temps précieux, que d'assujétir l'imagination et la pensée, dans une jeune tête, à une marche laborieuse et contrainte, qui à chaque pas contrarie tous leurs mouvements naturels?

Qu'on s'imagine qu'un enfant, à qui l'on propose pour sujet d'une *chrie verbale* ce vers d'Horace,

Orandum est ut sit mens sana in corpore sano.

ou pour sujet d'une *chrie active*, le geste de Tarquin, coupant les têtes des pavots; ou pour sujet d'une *chrie mixte*, l'action de Diogène dans l'attitude d'un suppliant, tendant la main, dans la place publique, à une statue de marbre, et sa réponse à celui qui, le trouvant dans cette attitude, lui demanda ce qu'il faisait là : *Je m'exerce*

à endurer des refus; qu'on s'imagine, dis-je, qu'un malheureux enfant est condamné par *Aphtonius* à diviser le sujet qu'on lui donne en huit parties, c'est-à-dire, en huit sortes de torture pour son esprit.

Ces parties sont : 1° le *préambule*, *à laudativo*, lequel préambule doit contenir l'éloge de l'action ou de la sentence, et de celui qui en est l'auteur. Mais c'est Tarquin qui conseille à son fils de faire trancher la tête à tous les notables de son village, de *Gabies;* n'importe, il faut louer Tarquin et la belle leçon qu'il donne.

2° La *paraphrase.* Mais la pensée est claire et simple, et d'une vérité évidente comme celle-ci :

Multa senem circumveniunt incommoda.

N'importe, il la faut expliquer et l'amplifier *à paraphrastico.*

3° La *cause.* Mais la cause est souvent la nature même du cœur humain, comme dans cette vérité : *Ira furor brevis est;* et cela passe l'intelligence et d'un enfant et d'un philosophe. N'importe, il faut que l'enfant argumente *à causâ*, dût-il ne savoir ce qu'il dit.

4° Le *contraire.* Mais quel tourment pour un enfant de chercher le contraire d'une maxime vague, comme de celle-ci : *Fronti nulla fides.* N'importe, il faut qu'il se casse la tête pour prouver *à contrario.*

5° Le *semblable.* Mais quelle est la similitude

de cette pensée de Térence, *Crescit in adversis virtus?* On y a trouvé, pour emblème, la flamme d'une torche exposée au vent; on peut aussi y employer l'image du chêne, qui, sur le sommet d'une montagne, s'élève et s'affermit au milieu des tempêtes; mais cela sera-t-il présent à l'imagination d'un enfant? N'importe, il faut qu'il prouve *à simili*, quoiqu'il soit vrai, en général, que les images ne prouvent rien.

6° *L'exemple*. Mais quels exemples peut citer un enfant dont la tête est vide, qui ne sait que très-peu de chose des temps anciens, et rien des temps modernes? Il faut pourtant qu'il batte la campagne, et qu'il raisonne *ab exemplo*.

7° Le *témoignage*, c'est-à-dire, l'autorité des auteurs graves, que l'écolier n'a jamais lus, ou qu'il a lus sans réflexion, et qu'il n'a certainement pas assez présents pour en faire usage à propos.

8° Quoiqu'assez souvent il n'y ait pas lieu à l'*épilogue*, on l'oblige à épiloguer, et cela s'appelle conclure *à brevi epilogo*.

Il est bien vrai que le régent indique à l'écolier et les passages et les exemples; qu'il lui suggère aussi les causes, les ressemblances, les contrastes, ou plutôt qu'il lui dicte ce qu'il doit inventer. Mais quelle misérable manière de former l'esprit des jeunes gens, que de les mener ainsi à la lisière!

Encore il faut voir ce que c'est que les cane-

vas qu'on leur trace et que les modèles qu'on leur présente. Qui croirait que pour confirmer cette vérité éternelle :

Breve et irreparabile tempus
Omnibus est vitæ ;

qui croirait que les témoignages cités et accolés par le père de *Colonia*, sont *Job* et *Phèdre* le fabuliste? Qui croirait que, dans la même *chrie*, les exemples du bon emploi du temps sont les vierges et les martyrs? Virgile assurément ne s'attendait pas à être si bien appuyé.

La première règle du bon sens, dans l'art d'instruire, est de ne faire faire aux apprentis que ce qu'ils feront étant maîtres, en commençant par ce qu'il y a de plus simple et de plus facile. Or la *chrie*, qui n'est d'usage dans aucun genre d'éloquence, et qu'on ne fera certainement jamais hors du collége, est encore ce que les rhéteurs ont pu imaginer de plus difficile et de plus compliqué. Ainsi, dans tous les points, la *chrie* a été inventée et enseignée en dépit du bon sens.

Il faut espérer qu'à-présent, qu'on a délivré la tendre mollesse de l'enfance des entraves du maillot, et les grâces de l'adolescence de leur prison de baleine, on fera pour l'esprit humain ce qu'on a fait pour le corps; que la pensée, l'imagination, le sentiment, dans la jeunesse, seront délivrés à leur tour des brassières du pédantisme, et que la *chrie*, comme la plus barbare

des inventions scolastiques, sera proscrite pour jamais; l'université de Paris l'a bannie de ses écoles.

COMÉDIE. C'est l'imitation des mœurs, mise en action; imitation des mœurs, en quoi elle diffère de la tragédie et du poëme héroïque; imitation en action, en quoi elle diffère du poëme didactique moral et du simple dialogue.

Elle diffère particulièrement de la tragédie dans son principe, dans ses moyens, et dans sa fin. La sensibilité humaine est le principe d'où part la tragédie; le pathétique en est le moyen; la crainte des passions funestes, l'horreur des grands crimes, et l'amour des sublimes vertus sont les fins qu'elle se propose. La malice naturelle aux hommes est le principe de la *comédie*. Nous voyons les défauts de nos semblables avec une complaisance mêlée de mépris, lorsque ces défauts ne sont ni assez affligeants pour exciter la compassion, ni assez révoltants pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l'effroi. Ces images nous font sourire, si elles sont peintes avec finesse; elles nous font rire, si les traits de cette maligne joie, aussi frappants qu'inattendus, sont aiguisés par la surprise. De cette disposition à saisir le ridicule, la *comédie* tire sa force et ses moyens. Il eût été sans doute plus avantageux de changer en nous cette complaisance vicieuse en une pitié philosophique; mais on a trouvé

plus facile et plus sûr de faire servir la malice humaine à corriger les autres vices de l'humanité, à-peu-près comme on emploie les pointes du diamant à polir le diamant même. C'est là l'objet ou la fin de la *comédie*.

Mal-à-propos l'a-t-on distinguée de la tragédie par la qualité des personnages; le roi de Thèbes, et Jupiter lui-même, sont des personnages comiques dans l'*Amphitryon;* et Spartacus, de la même condition que Sosie, est un personnage tragique à la tête de ses conjurés. Le degré des passions ne distingue pas mieux la *comédie* de la tragédie; le désespoir de l'avare, lorsqu'il a perdu sa cassette, ne le cède en rien au désespoir de Philoctète, à qui on enlève les flèches d'Hercule. Des malheurs, des périls, des sentiments extraordinaires caractérisent la tragédie: des intérêts et des caractères communs constituent la *comédie*. L'une peint les hommes comme ils ont été quelquefois; l'autre, comme ils ont coutume d'être. La tragédie est un tableau d'histoire; la *comédie* est un portrait; non le portrait d'un seul homme, comme la satire, mais d'une espèce d'hommes répandus dans la société, et dont les traits les plus marqués sont réunis dans une même figure. Enfin le vice n'appartient à la *comédie* qu'autant qu'il est ridicule et méprisable; dès que le vice est odieux, il est du ressort de la tragédie. C'est ainsi que Molière a fait de l'imposteur un personnage comique dans *Tar-*

tuffe; et Shakespeare, un personnage tragique dans *Glocestre*. Si Molière a rendu Tartuffe odieux au cinquième acte, c'est comme J. B. Rousseau le remarque, *par la nécessité de donner le dernier coup de pinceau à son personnage.*

On demande si la *comédie* est un poëme? question aussi difficile à résoudre qu'inutile à proposer, comme toutes les disputes de mots. Veut-on approfondir un son, qui n'est qu'un son, comme s'il renfermait la nature des choses? La *comédie* n'est point un poëme pour celui qui ne donne ce nom qu'à l'héroïque et au merveilleux; elle en est un pour celui qui met l'essence de la poésie dans la peinture. Un troisieme donne le nom de poëme à la *comédie* en vers, et le refuse à la *comédie* en prose : sur ce principe que la mesure n'est pas moins essentielle à la poésie qu'à la musique; mais qu'importe qu'on diffère sur le nom, pourvu qu'on ait la même idée de la chose? *L'Avare*, ainsi que le *Télémaque*, sera ou ne sera point un poëme; il n'en sera pas moins un ouvrage excellent. On disputait à Adisson que *le Paradis perdu* fût un poëme héroïque : *Eh bien!* dit-il, *ce sera un poëme divin.*

Comme presque toutes les règles du poëme dramatique concourent à rapprocher par la vraisemblance la fiction de la réalité, l'action de la *comédie* nous étant plus familière que celle de la tragédie, et le défaut de vraisemblance plus facile à remarquer, les règles y doivent être plus

rigoureusement observées : de là cette unité, cette continuité de caractère, cette aisance, cette simplicité dans le tissu de l'intrigue, ce naturel dans le dialogue, cette vérité dans les sentiments, cet art de cacher l'art même dans l'enchaînement des situations, d'où résulte l'illusion théâtrale.

Si l'on considère le nombre des traits qui caractérisent un personnage comique, on peut dire que la *comédie* est une imitation exagérée. Il est bien difficile en effet qu'il échappe en un jour à un seul homme autant de traits d'avarice que Moliere en a rassemblé dans Harpagon ; mais cette exagération rentre dans la vraisemblance, lorsque les traits sont multipliés par des circonstances ménagées avec art. Quant à la force de chaque trait, la vraisemblance a des bornes. L'avare de Plaute examinant les mains de son valet, lui dit : *Voyons la troisième*, ce qui est choquant : Molière a traduit *l'autre*, ce qui est naturel, attendu que la précipitation de l'avare a pu lui faire oublier qu'il a déja examiné deux mains, et prendre celle-ci pour la seconde. *Les autres* est une faute du comédien, qui s'est glissée dans l'impression.

Il est vrai que la perspective du théâtre exige une couleur forte et de grandes touches, mais dans de justes proportions, c'est-à-dire telles que l'œil du spectateur les réduise sans peine à la vérité de la nature. Le *Bourgeois gentilhomme* paie les titres que lui donne un complaisant mercenaire,

et c'est ce qu'on voit tous les jours; mais il avoue qu'il les paie, *Voilà pour le monseigneur*, et c'est en quoi il renchérit sur ses modèles. Molière tire d'un sot l'aveu de ce ridicule, pour le mieux faire apercevoir dans ceux qui ont l'esprit de le dissimuler. Cette espèce d'exagération demande une grande justesse de raison et de goût. Le théâtre a son optique, et le tableau est manqué dès que le spectateur s'aperçoit qu'on a outré la nature.

Par la même raison, il ne suffit pas, pour rendre l'intrigue et le dialogue vraisemblables, d'en exclure ces *aparté*, que l'hypothèse théâtrale ne rend pas toujours assez naturels, et ces méprises fondées sur une ressemblance ou un déguisement prétendu, supposition que tous les yeux démentent, hors ceux du personnage qu'on a dessein de tromper; il faut encore que tout ce qui se passe et se dit sur la scène soit une peinture si naïve de la société, qu'on oublie qu'on est au spectacle. Un tableau est mal peint, si au premier coup-d'œil on pense à la toile, et si l'on remarque le mélange des couleurs, avant que de voir des rondeurs, des reliefs et des lointains. Le prestige de l'art, c'est de cacher l'art même, au point que non-seulement l'illusion précède la réflexion, mais qu'elle la repousse et l'écarte. Telle devait être l'illusion des Grecs et des Romains aux *comédies* de Ménandre et de Térence, non à celles d'Aristophane et de Plaute.

Observons cependant, à-propos de Térence, que le possible, qui suffit à la vraisemblance d'un caractère ou d'un événement tragique, ne suffit pas à la vérité de la *comédie*. Ce n'est point un père comme il peut y en avoir, mais un père comme il y en a souvent; ce n'est point un individu, mais une espèce qu'il faut prendre pour modèle : contre cette règle pèche le caractère unique du *Bourreau de lui-même*.

Ce n'est point une combinaison possible à la rigueur, c'est une suite naturelle d'événements familiers, qui doivent former l'intrigue de la *comédie* : principe qui condamne l'intrigue de l'*Hécyre*, si toutefois Térence a eu dessein de faire une *comédie* d'une action toute pathétique, et d'où il écarte jusqu'à la fin, avec une précaution marquée, le seul personnage qui pouvait être plaisant.

D'après ces règles que nous allons avoir occasion de développer et d'appliquer, on peut juger des progrès de la *comédie* ou plutôt de ses révolutions.

Sur le chariot de Thespis, la *comédie* n'était qu'un tissu d'injures adressées aux passants par des vendangeurs barbouillés de lie. Cratès, à l'exemple d'Epicharmus et de Phormis, poëtes siciliens, l'éleva sur un théâtre plus décent et dans un ordre plus régulier. Alors la *comédie* prit pour modèle la tragédie inventée par Eschyle, ou plutôt l'une et l'autre se formèrent sur les

poésies d'Homère; l'une, sur *l'Iliade* et *l'Odyssée;* l'autre, sur *le Margitès*, poëme satirique du même auteur : et c'est là proprement l'époque de la naissance de la *comédie* grecque.

On la divise en *ancienne*, *moyenne*, et *nouvelle*, moins par ses âges, que par les différentes modifications qu'on y observa successivement dans la peinture des mœurs. D'abord on osa mettre sur le théâtre d'Athènes des satires en action, c'est-à-dire des personnages connus et nommés, dont on imitait les ridicules et les vices : telle fut la *comédie ancienne*.

Si quis erat dignus describi, quod malus, aut fur,
Quod mœchus foret, aut sicarius, aut alioqui
Famosus, multâ cum libertate notabant. (HOR.)

Les lois, pour réprimer cette licence, défendirent de nommer. La malignité des poëtes, ni celle des spectateurs, ne perdit rien à cette défense : la ressemblance des masques, des vêtements, de l'action, désignèrent si bien les personnages, qu'on les nommait en les voyant. Telle fut la *comédie moyenne*, où le poëte, n'ayant plus à craindre le reproche de la personnalité, n'en était que plus hardi dans ses insultes, d'autant plus sûr d'ailleurs d'être applaudi, qu'en repaissant la malice des spectateurs par la noirceur de ses portraits, il ménageait encore à leur vanité le plaisir de deviner les modèles. C'est dans ces deux genres qu'Aristophane triompha tant de fois à la honte des Athéniens.

La *comédie satirique* présentait d'abord une face avantageuse. Il est des vices contre lesquels les lois n'ont point sévi : l'ingratitude, l'infidélité au secret et à sa parole, l'usurpation tacite et artificieuse du mérite d'autrui, l'intérêt personnel, et l'incapacité dans les affaires publiques, échappent à la sévérité des lois; la *comédie satirique* y attachait une peine d'autant plus terrible, qu'il fallait la subir en plein théâtre. Le coupable y était traduit, et le public se faisait justice. C'était sans doute pour entretenir une terreur si salutaire, que non-seulement les poëtes satiriques furent d'abord tolérés, mais gagés par les magistrats comme censeurs de la république. Platon lui-même s'était laissé séduire à cet avantage apparent, lorsqu'il admit Aristophane dans son banquet, si toutefois l'Aristophane comique est l'Aristophane du banquet, ce qu'on peut au moins révoquer en doute. Il est vrai que Platon conseillait à Denys la lecture des *comédies* de ce poëte, pour connaître les mœurs de la république d'Athènes; mais c'était lui indiquer un bon observateur, un espion adroit, qu'il n'en estimait pas davantage.

Quant aux suffrages des Athéniens, un peuple ennemi de toute domination devait craindre surtout la supériorité du mérite. La plus sanglante satire était donc sûre de plaire à ce peuple jaloux, lorsqu'elle tombait sur l'objet de sa jalousie. Il est deux choses que les hommes vains ne

trouvent jamais trop fortes, la flatterie pour eux-mêmes, la médisance contre les autres : ainsi tout concourut d'abord à favoriser la *comédie satirique*. On ne fut pas long-temps à s'apercevoir que le talent de censurer le vice, pour être utile, devait être dirigé par la vertu, et que la liberté de la satire, accordée à un malhonnête homme, était un poignard dans les mains d'un furieux; mais ce furieux consolait l'envie. Voilà pourquoi dans Athènes, comme ailleurs, les méchants ont trouvé tant d'indulgence, et les bons tant de sévérité. Témoin la *comédie* des *Nuées*, exemple mémorable de la scélératesse des envieux, et des combats que doit se préparer à soutenir celui qui ose être plus sage et plus vertueux que son siècle.

La sagesse et la vertu de Socrate étaient parvenues à un si haut point de sublimité, qu'il ne fallait pas moins qu'un opprobre solennel pour en consoler sa patrie. Aristophane fut chargé de l'infâme emploi de calomnier Socrate en plein théâtre; et ce peuple, qui proscrivait un homme juste, par la seule raison qu'il se lassait de l'entendre appeler *juste*, courut en foule à ce spectacle. Socrate y assista debout.

Telle était la *comédie* à Athènes, dans le même temps que Sophocle et Euripide s'y disputaient la gloire de rendre la vertu intéressante et le crime odieux par des tableaux touchants ou terribles. Comment se pouvait-il que les mêmes

spectateurs applaudissent à des mœurs si opposées? Les héros célébrés par Sophocle et par Euripide étaient morts; le sage calomnié par Aristophane était vivant : on loue les grands hommes d'avoir été; on ne leur pardonne pas d'être.

Mais ce qui est inconcevable, c'est qu'un comique grossier, rampant et obscène, sans goût, sans mœurs, sans vraisemblance, ait trouvé des enthousiastes dans le siècle de Molière. Il ne faut que lire ce qui nous reste d'Aristophane, pour juger, comme Plutarque, que *c'est moins pour les honnêtes gens qu'il a écrit, que pour la vile populace, pour des hommes perdus d'envie, de noirceur et de débauche.* Qu'on lise après cela l'éloge qu'en fait madame Dacier : *Jamais homme n'a eu plus de finesse, ni un tour plus ingénieux; le style d'Aristophane est aussi agréable que son esprit; si l'on n'a pas lu Aristophane, on ne connaît pas encore tous les charmes et toutes les beautés du grec*, etc.

Les magistrats s'aperçurent, mais trop tard, que, dans la *comédie* appelée *moyenne*, les poëtes n'avaient fait qu'éluder la loi qui défendait de nommer : ils en portèrent une seconde, qui, bannissant du théâtre toute imitation personnelle, borna la *comédie* à la peinture générale des mœurs.

C'est alors que la *comédie nouvelle* cessa d'être une satire, et prit la forme honnête et décente

qu'elle a conservée depuis. C'est dans ce genre que fleurit Ménandre, poëte aussi élégant, aussi naturel, aussi simple, qu'Aristophane l'était peu. On ne peut, sans regretter sensiblement les ouvrages de ce poëte, lire l'éloge qu'en a fait Plutarque, d'accord avec toute l'antiquité : *C'est une prairie émaillée de fleurs, où l'on aime à respirer un air pur... La muse d'Aristophane ressemble à une femme perdue; celle de Ménandre à une honnête femme.*

Mais comme il est plus aisé d'imiter le grossier et le bas que le délicat et le noble, les premiers poëtes latins suivirent les traces d'Aristophane. De ce nombre fut Plaute, qui cependant ne lui ressemble pas.

Térence, qui vint après Plaute, imita Ménandre sans l'égaler. César l'appelait un *demi-Ménandre*, et lui reprochait de n'avoir pas la *force comique* : expression que les commentateurs ont interprétée à leur façon, mais qui doit s'entendre de ces grands traits qui approfondissent les caractères, et qui vont chercher le vice jusque dans les replis de l'ame, pour l'exposer en plein théâtre au mépris des spectateurs.

Plaute est plus vif, plus gai, plus fort, plus varié; Térence plus fin, plus vrai, plus pur, plus élégant : l'un a l'avantage que donne l'imagination qui n'est captivée ni par les règles de l'art, ni par celles des mœurs, sur le talent assujéti à toutes ces règles; l'autre a le mérite d'avoir con-

cilié l'agrément et la décence, la politesse et la plaisanterie, l'exactitude et la facilité : l'un amuse par l'action, et l'autre enchante par le style : on souhaiterait à Plaute la politesse de Térence; à Térence la gaieté de Plaute.

Les révolutions que la *comédie* a éprouvées dans ses premiers âges, et les différences qu'on y observe encore aujourd'hui, prennent leur source dans le génie des peuples et dans la forme des gouvernements : l'administration des affaires publiques, et par conséquent la conduite des chefs, étant l'objet principal de l'envie et de la censure dans un État démocratique, le peuple d'Athènes, toujours inquiet et mécontent, devait se plaire à voir exposer sur la scène, non-seulement les vices des particuliers, mais l'intérieur du gouvernement, les prévarications des magistrats, les fautes des généraux, et sa propre facilité à se laisser corrompre ou séduire. C'est ainsi qu'il a couronné les satires politiques d'Aristophane.

Cette licence devait être réprimée à mesure que le gouvernement devenait moins populaire; et l'on s'aperçoit de cette modération dans les dernières *comédies* du même auteur, mais plus encore dans l'idée qui nous reste de celles de Ménandre, où l'État fut toujours respecté, et où les intrigues privées prirent la place des affaires publiques.

Les Romains, sous les consuls, aussi jaloux

de leur liberté que les Athéniens, mais plus jaloux de la dignité de leur gouvernement, n'auraient jamais permis que la république fût exposée aux traits insultants de leurs poëtes. Ainsi les premiers comiques latins hasardèrent la satire personnelle, mais jamais la satire politique.

On donnait toute liberté au bas comique et au comique populaire, dans les *mimes* et dans les *atellanes;* la *comédie* dans les mœurs grecques, et qu'on appelait *palliata*, avait aussi pleine licence. Mais lorque les nobles Romains étaient en scène, comme dans les pièces qu'on appelait *prætextæ*, et dans celles qu'on appelait *togatæ*, les mœurs devenaient sérieuses, et le ridicule en était banni. Ce genre tenait le milieu, dit Sénèque, entre le comique et le tragique : *Habent hæc aliquid severitatis, et sunt inter tragedias et* comedias *mediæ.*

Dès que l'abondance et le luxe eurent adouci les mœurs de Rome, la *comédie* elle-même perdit de son âpreté; et comme les vices des Grecs avaient passé chez les Romains, Térence, pour les imiter, ne fit que copier Ménandre.

Le même rapport de convenance a déterminé le caractère de la *comédie* sur tous les théâtres de l'Europe, depuis la renaissance des lettres.

Un peuple qui affectait autrefois dans ses mœurs une gravité superbe, et dans ses sentiments une enflure romanesque, a dû servir de modèle à des intrigues pleines d'incidents et de

caractères hyperboliques : tel est le théâtre espagnol : c'est là seulement que serait vraisemblable le caractère de cet amant (Villa Mediana),

> Qui brûla sa maison pour embrasser sa dame,
> L'emportant à travers la flamme.

Mais ni ces exagérations forcées, ni une licence d'imagination qui viole toutes les règles, ni un raffinement de plaisanterie souvent puérile, n'ont pu faire refuser à Lopès de Véga une des premières places parmi les poëtes comiques modernes. Il joint en effet à la plus heureuse sagacité dans le choix des caractères, une force d'imagination que le grand Corneille admirait lui-même. C'est de Lopès de Véga qu'il a emprunté le caractère du *Menteur*, dont il disait avec tant de modestie et si peu de raison, *qu'il donnerait deux de ses meilleures pièces pour l'avoir imaginé.*

Un peuple qui a mis long-temps son honneur dans la fidélité des femmes, ou dans une vengeance cruelle de l'affront d'être trahi en amour, a dû fournir des intrigues périlleuses pour les amants, et capables d'exercer la fourberie des valets : ce peuple, d'ailleurs pantomime, a donné lieu à ce jeu muet, qui quelquefois, par une expression vive et plaisante, et par une sorte de caricature qui réjouit la multitude, soutient seul une intrigue dépourvue d'art, de sens, d'esprit, et de goût. Tel est le comique italien, aussi

chargé d'incidents, mais moins bien intrigué que le comique espagnol. Ce qui caractérise encore plus le comique italien, est ce mélange de mœurs nationales, que la communication et la jalousie mutuelle des petits états d'Italie a fait imaginer à leurs poëtes. On voit dans une même intrigue un Bolonais, un Vénitien, un Napolitain, un Bergamasque, chacun avec le ridicule dominant de sa patrie. Ce mélange bizarre ne pouvait manquer de réussir dans sa nouveauté. Les Italiens en firent une règle essentielle de leur théâtre, et la *comédie* s'y vit par-là condamnée à la grossière uniformité qu'elle avait eue dans son origine. Aussi dans le recueil immense de leurs pièces, n'en trouve-t-on pas une seule dont un homme de goût soutienne la lecture. Les Italiens ont eux-mêmes reconnu la supériorité du comique français; et tandis que leurs histrions se soutiennent dans le centre des beaux-arts, Florence les a exclus de son théâtre, et a substitué à leurs farces les meilleures *comédies* de Molière, traduites en italien. A l'exemple de Florence, Rome et Naples admirent sur leur théâtre les chefs-d'œuvre du nôtre. Venise se défend encore de la révolution; mais elle cédera bientôt au torrent de l'exemple et à l'attrait du plaisir. Paris seul ne verra-t-il plus jouer Molière? (La révolution qu'on espérait en faveur du goût, ne s'est pas faite encore en Italie. Paris a renvoyé les farceurs italiens; mais il en a d'autres. Le théâ-

tre de Moliere est plus négligé que jamais : la foule est à ceux de la foire.) *Voyez* FARCE.

Un Etat où chaque citoyen se fait gloire de penser avec indépendance, a dû fournir un grand nombre d'originaux à peindre. L'affectation de ne ressembler à personne, fait souvent qu'on ne ressemble pas à soi-même, et qu'on outre son propre caractère, de peur de se plier au caractère d'autrui. Là, ce ne sont point des ridicules courants; ce sont des singularités personnelles, qui donnent prise à la plaisanterie : le vice dominant de la société est de n'être pas sociable.Telle est la source du comique anglais, d'ailleurs plus simple, plus naturel, plus philosophique que les deux autres, et dans lequel la vraisemblance est rigoureusement observée aux dépens même de la pudeur.

Mais une nation douce et polie, où chacun se fait un devoir de conformer ses sentiments et ses idées aux mœurs de la société, où les préjugés sont des principes, où les usages sont des lois, où l'on est condamné à vivre seul dès qu'on veut vivre pour soi-même; cette nation ne doit présenter que des caractères adoucis par les égards, et que des vices palliés par les bienséances. Tel est le comique français, dont le théâtre anglais s'est enrichi, autant que l'opposition des mœurs a pu le permettre.

Le comique français se divise, suivant les mœurs qu'il peint, en *comique bas*, *comique bourgeois*, *et haut comique*. *Voyez* COMIQUE.

Mais une division plus essentielle se tire de la différence des objets que la *comédie* se propose : ou elle peint le vice qu'elle rend méprisable, comme la tragédie rend le crime odieux ; de là le comique de caractère : ou elle fait les hommes le jouet des événements ; de là le comique de situation : ou elle présente les vertus communes avec des traits qui les font aimer, et dans des périls ou des malheurs qui les rendent intéressantes ; de là le comique attendrissant.

De ces trois genres, le premier est le plus utile aux mœurs, le plus fort, le plus difficile, et par conséquent le plus rare : le plus utile aux mœurs, en ce qu'il remonte à la source des vices, et les attaque dans leur principe ; le plus fort, en ce qu'il présente le miroir aux hommes, et les fait rougir de leur propre image ; le plus difficile et le plus rare, en ce qu'il suppose dans son auteur une étude consommée des mœurs de son siècle, un discernement juste et prompt, et une force d'imagination qui réunisse sous un seul point de vue les traits que sa pénétration n'a pu saisir qu'en détail. Ce qui manque à la plupart des peintres de caractères, et ce que Molière, ce grand modèle en tout genre, possédait éminemment, c'est ce coup-d'œil philosophique, qui saisit non-seulement les extrêmes, mais le milieu des choses : entre l'hypocrite scélérat et le dévot crédule, on voit l'homme de bien qui démasque la scélératesse de l'un, et qui plaint la crédulité de l'autre. Mo-

lière met en opposition les mœurs corrompues de la société, et la probité farouche du Misanthrope : entre ces deux excès paraît la modération d'un homme du monde, qui hait le vice, mais qui ne croit pas devoir s'ériger en réformateur. C'est à cette précision qu'on reconnaît Molière; et ces deux vers d'Horace semblent avoir été sa règle :

Est modus in rebus, sunt certi denique fines,
Quos ultra citraque nequit consistere rectum.

Que si l'on demande pourquoi le comique de situation nous excite à rire, même sans le concours du comique de caractère; nous demanderons à notre tour d'où vient qu'on rit de la chûte imprévue d'un passant. C'est de ce genre de plaisanterie que Heinsius a eu raison de dire : *Plebis aucupium est et abusus. Voyez* PLAISANT.

Il n'en est pas ainsi du comique attendrissant; peut-être même est-il plus utile aux mœurs que la tragédie, vu qu'il nous intéresse de plus près, et qu'ainsi les exemples qu'il nous propose nous touchent plus sensiblement; c'était du moins l'opinion de Corneille. Mais comme ce genre ne peut être ni soutenu par la grandeur des objets, ni animé par la force des situations, et qu'il doit être à-la-fois familier et intéressant, il est difficile d'y éviter le double écueil d'être froid ou d'être romanesque; c'est la simple nature qu'il faut saisir, et c'est le dernier effort de l'art, que d'être

en même temps ingénieux et naturel. Quant à l'origine du comique attendrissant, il faut n'avoir jamais lu les anciens pour en attribuer l'invention à notre siècle; on ne conçoit même pas que cette erreur ait pu subsister un instant chez une nation accoutumée à voir jouer l'*Andrienne* de Térence, où l'on pleure dès le premier acte. Quelque critique, pour condamner ce genre, a osé dire qu'il était nouveau; on l'en a cru sur sa parole; tant la légèreté et l'indifférence d'un certain public, sur les opinions littéraires, donne beau jeu à l'effronterie et à l'ignorance!

Tels sont les trois genres de comiques, parmi lesquels nous ne comptons ni le comique de mots si fort en usage dans la société, faible ressource des esprits sans talent, sans étude, et sans goût; ni ce comique obscène, qui n'est plus souffert sur notre théâtre que par une sorte de prescription, et auquel les honnêtes gens ne peuvent rire sans rougir; ni cette espèce de travestissement, où le parodiste se traîne après l'original, pour avilir, par une imitation burlesque, l'action la plus noble et la plus touchante; genre méprisable, dont Aristophane est l'auteur.

Mais un genre supérieur à tous les autres, est celui qui réunit le comique de situation et le comique de caractère, c'est-à-dire dans lequel les personnages sont engagés, par les vices du cœur ou par les travers de l'esprit, dans les circonstances humiliantes qui les exposent à la risée et

au mépris des spectateurs. Tel est, dans *l'Avare* de Molière, la rencontre d'Harpagon avec son fils, lorsque, sans se connaître, ils viennent traiter ensemble, l'un comme usurier, l'autre comme dissipateur. *Voyez* Situation.

Il est des caractères trop peu marqués pour fournir une action soutenue; les habiles peintres les ont groupés avec des caractères dominants; c'est l'art de Molière : ou ils ont fait contraster plusieurs de ces petits caractères entre eux; c'est la manière de Dufresni, qui, quoique moins heureux dans l'économie de l'intrigue, est celui de nos auteurs comiques, après Molière, qui a le mieux saisi la nature; avec cette différence que nous croyons tous avoir aperçu les traits que nous peint Molière, et que nous nous étonnons de n'avoir pas remarqué ceux que Dufresni nous fait apercevoir.

Mais combien Molière n'est-il pas au-dessus de tous ceux qui l'ont précédé ou qui l'ont suivi? Qu'on lise le parallèle qu'en a fait, avec Térence, l'auteur du siècle de Louis XIV le plus digne de les juger, la Bruyère. *Il n'a*, dit-il, *manqué à Térence que d'être moins froid : quelle pureté! quelle exactitude! quelle politesse! quelle élégance! quels caractères! Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon, et d'écrire purement; quel feu! quelle naïveté! quelle source de la bonne plaisanterie! quelle imitation des mœurs! et quel fléau du ridicule! Mais quel homme on aurait pu faire de ces deux comiques!*

La difficulté de saisir comme eux les ridicules et les vices, a fait dire qu'il n'était plus possible de faire des *comédies* de caractères. On prétend que les grands traits ont été rendus, et qu'il ne reste plus que des nuances imperceptibles; c'est avoir bien peu étudié les mœurs du siecle, que de n'y voir aucun nouveau caractère à peindre. L'hypocrisie de la vertu est-elle moins facile à démasquer que l'hypocrisie de la dévotion? Le misanthrope par air est-il moins ridicule que le misanthrope par principes? Le fat modeste, le petit seigneur, le faux magnifique, le défiant, l'ami de cour, et tant d'autres, viennent s'offrir en foule à qui aura le talent et le courage de les traiter! La politesse gaze les vices; mais c'est une espèce de draperie légère, à travers laquelle les grands maîtres savent bien dessiner le nu.

Quant à l'utilité de la *comédie* morale et décente, comme elle l'est aujourd'hui sur notre théâtre, la révoquer en doute, c'est prétendre que les hommes soient insensibles au mépris et à la honte; c'est supposer, ou qu'ils ne peuvent rougir, ou qu'ils ne peuvent se corriger des défauts dont ils rougissent; c'est rendre les caractères indépendants de l'amour-propre qui en est l'ame, et nous mettre au-dessus de l'opinion publique, dont la faiblesse et l'orgueil sont les esclaves, et dont la vertu même a tant de peine à s'affranchir.

Les hommes, dit-on, ne se reconnaissent pas

à leur image; c'est ce qu'on peut nier hardiment. On croit tromper les autres, mais on ne se trompe jamais soi-même; et tel prétend à l'estime publique, qui n'oserait se montrer s'il croyait être connu comme il se connaît.

Personne ne se corrige, dit-on encore; malheur à ceux pour qui ce principe est une vérité de sentiment; mais si en effet le fond du naturel est incorrigible, du moins le dehors ne l'est pas. Les hommes ne se touchent que par la surface; et tout serait dans l'ordre, si on pouvait réduire ceux qui sont nés vicieux, ridicules, ou méchants, à ne l'être qu'au-dedans d'eux-mêmes. C'est le but que se propose la *comédie;* et le théâtre est pour le vice et le ridicule, ce que sont pour le crime les tribunaux où il est jugé, et les échafauds où il est puni.

Comique. Ce qui est *comique* pour tel peuple, pour telle société, pour tel homme, peut ne pas l'être pour tel autre. L'effet du *comique* résulte de la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule, et suppose, entre le spectateur et le personnage visible, une différence avantageuse pour le premier. Il arrive pourtant quelquefois que l'on rit de sa propre image, même en s'y reconnaissant; cela vient, ou du plaisir secret qu'on a de se croire plus adroit

qu'un autre à échapper au ridicule, ou d'une duplicité de caractère qui s'observe encore plus sensiblement dans le combat des passions, où l'homme est sans cesse en opposition avec lui-même. On se juge, on se condamne, on se plaisante, comme un tiers; et l'amour-propre y trouve son compte.

Le *comique* n'étant qu'une relation, il doit perdre à être transplanté; mais il perd plus ou moins en raison de sa bonté essentielle. S'il est peint avec force et vérité, il aura toujours, comme les portraits de Vandyck et de Latour, le mérite de la peinture, lors même qu'on ne sera plus en état de juger de la ressemblance; et les connaisseurs y apercevront cette ame et cette vie qu'on n'exprime jamais qu'en imitant la nature. D'ailleurs, si le *comique* porte sur des caractères généraux et sur quelque vice radical de l'humanité, il ne sera que trop ressemblant dans tous les pays et dans tous les siècles. L'*Avocat patelin* semble peint de nos jours. *L'Avare* de Plaute a ses originaux à Paris. *Le Misanthrope* de Molière eût trouvé les siens à Rome. Tels sont malheureusement, chez tous les hommes, le contraste et le mélange de l'amour-propre et de la raison, que la théorie des bonnes mœurs et la pratique des mauvaises sont presque toujours et par-tout les mêmes. L'avarice, cette avidité insatiable qui fait qu'on se prive de tout pour ne manquer de rien : l'envie, ce mélange d'estime et de haine

pour les avantages qu'on n'a pas; l'hypocrisie, ce masque du vice déguisé en vertu; la flatterie, ce commerce infâme entre la bassesse et la vanité; tous ces vices et une infinité d'autres existeront par-tout où il y aura des hommes, et partout ils seront regardés comme des vices. Chaque homme méprisera dans son semblable ceux dont il se croira exempt, et prendra un plaisir malin à les voir humilier; ce qui assure à jamais le succès du *comique* qui attaque les mœurs générales.

Il n'en est pas ainsi du *comique* local et momentané. Il est borné, pour les lieux et pour les temps, au cercle du ridicule qu'il attaque; mais il n'en est souvent que plus louable, attendu que c'est lui qui empêche le ridicule de se perpétuer et de se répandre; qu'il détruit ses propres modèles; et que, s'il ne ressemble plus à personne, c'est que personne n'ose plus lui ressembler. Ménage, qui a dit tant de mots et qui en a dit si peu de bons, avait pourtant raison de s'écrier à la première représentation des *Précieuses ridicules : Courage, Molière! voilà le bon comique.* Observons, à-propos de cette pièce, qu'il y a quelquefois un grand art à charger les portraits. La méprise des deux provinciales, leur empressement pour deux valets travestis, les coups de bâton qui font le dénouement, exagèrent sans doute le mépris attaché aux airs et au ton précieux; mais Molière, pour arrêter la contagion, a usé du plus violent remède. C'est ainsi que,

dans un dénouement qui a essuyé tant de critiques et qui mérite les plus grands éloges, il a osé envoyer l'hypocrite à la grève. Son exemple doit apprendre à ses imitateurs à ne pas ménager le vice, et à traiter un méchant homme sur le théâtre, comme il doit l'être dans la société. Par exemple, il n'y a qu'une façon de renvoyer de dessus la scène un scélérat qui fait gloire de séduire une femme pour la déshonorer; ceux qui lui ressemblent trouveront mauvais le dénouement; tant mieux pour l'auteur et pour l'ouvrage.

Le genre *comique* français, le seul dont nous traiterons ici, comme étant le plus parfait de tous (*Voyez* Comédie) se divise en *comique noble*, *comique bourgeois*, *et bas comique*. Comme je n'ai fait qu'indiquer cette division dans l'*article* Comédie, je vais la marquer davantage dans celui-ci. C'est d'une profonde connaissance de leur objet que les arts tirent leurs règles, et les auteurs leur fécondité.

Le *comique noble* peint les mœurs des grands; et celles-ci diffèrent des mœurs du peuple et de la bourgeoisie, moins par le fond que par la forme. Les vices des grands sont moins grossiers; leurs ridicules sont moins choquants; ils sont même, pour la plupart, si bien colorés par la politesse, qu'ils entrent dans le caractère de l'homme aimable : ce sont des poisons assaisonnés que l'observateur décompose : mais peu de personnes sont à portée de les étudier, moins en-

core en état de les saisir. On s'amuse à recopier *le Petit-Maître*, sur lequel tous les traits du ridicule sont épuisés, et dont la peinture n'est plus qu'une école pour les jeunes gens qui ont quelque disposition à le devenir; cependant on laisse en paix *l'Intrigante*, *le bas Orgueilleux*, *le Prôneur de lui-même*, et une foule d'autres dont le monde est rempli. Il est vrai qu'il ne faut pas moins de courage que de talent pour toucher à certains caractères; et pour attaquer les mœurs actuelles avec quelque vigueur, on aurait besoin de l'un et de l'autre : mais aussi n'est-ce pas sans peine qu'on peut marcher sur les pas de l'intrépide auteur du *Tartuffe*. Boileau racontait que Molière, après lui avoir lu *le Misanthrope*, lui avait dit : *Vous verrez bien autre chose.* Qu'aurait-il donc fait, si la mort ne l'avait surpris, cet homme qui voyait quelque chose au-delà du *Misanthrope?* Ce problème, qui confondait Boileau, devrait être pour les auteurs *comiques* un objet continuel d'émulation et de recherches; et ne fût-ce pour eux que la pierre philosophale, ils feraient du moins, en la cherchant inutilement, mille autres découvertes utiles.

Indépendamment de l'étude réfléchie des mœurs du grand monde, sans laquelle on ne saurait faire un pas dans la carrière du haut *comique*, ce genre présente un obstacle qui lui est propre, et dont un auteur est d'abord effrayé. La plupart des ridicules des grands sont si bien composés,

qu'ils sont à peine visibles; leurs vices sur-tout ont je ne sais quoi d'imposant qui se refuse à la plaisanterie; mais les situations les mettent en jeu. Quoi de plus sérieux en soi que *le Misanthrope?* Molière le rend amoureux d'une coquette; il est *comique. Le Tartuffe* est un chef-d'œuvre plus surprenant encore dans l'art des contrastes: dans cette intrigue si *comique*, aucun des principaux personnages ne le serait, pris séparément; ils le deviennent tous par leur opposition. En général, les caractères ne se développent que par leur mélange.

Les prétentions déplacées et les faux airs sont l'objet principal du *comique bourgeois.* Les progrès de la politesse et du luxe l'ont rapproché du *comique noble*, mais ne les ont point confondus. La vanité, qui a pris dans la bourgeoisie un ton plus haut qu'autrefois, traite de grossier tout ce qui n'a pas l'air du beau monde. C'est un ridicule de plus qui ne doit pas empêcher un auteur de peindre les bourgeois avec les mœurs bourgeoises. Qu'il laisse mettre au rang des farces *Georges Dandin, le Malade imaginaire, les Fourberies de Scapin, le Bourgeois gentilhomme*, et qu'il tâche de les imiter. La farce est l'insipide exagération, ou l'imitation grossière d'une nature indigne d'être présentée aux yeux des honnêtes gens. Le choix des objets et la vérité de la peinture caractérisent la bonne comédie. *Le Malade imaginaire*, auquel les médecins doivent

plus qu'ils ne pensent, est un tableau aussi frappant et aussi moral qu'il y en ait au théâtre· *Georges Dandin*, où sont peintes avec tant de sagesse les mœurs les plus licencieuses, est un chef-d'œuvre de naturel et d'intrigue ; et ce n'est pas la faute de Molière, si le sot orgueil, plus fort que ses leçons, perpétue encore l'alliance des *Dandins* avec les *Sotenvilles*. Si dans ces modèles on trouve quelques traits qui ne peuvent amuser que le peuple, en revanche combien de scènes dignes des connaisseurs les plus délicats?

Boileau a eu tort, s'il n'a pas reconnu l'auteur du *Misanthrope* dans l'éloquence de *Scapin* avec le père de son maître; dans l'avarice de ce vieillard ; dans la scène des deux pères; dans l'amour des deux fils, tableaux dignes de Térence; dans la confession de *Scapin* qui se croit convaincu ; dans son insolence dès qu'il sent que son maître a besoin de lui, etc. Boileau a eu raison, s'il n'a regardé comme indigne de Molière que le sac où le vieillard est enveloppé; encore eût-il mieux valu en faire la critique à son ami vivant, que d'attendre qu'il fût mort pour lui en faire le reproche. Boileau ne laissait pas de rendre justice à Molière. « Je ne lui connais point de supérieur, disait-il, pour l'esprit et pour le naturel. Ce grand homme l'emporte de beaucoup sur Corneille, sur M. Racine, et sur moi. » Ce *sur moi* n'est pas d'un écrivain modeste; mais il est d'un homme équitable.

Pourceaugnac est la seule pièce de Molière qu'on puisse mettre au rang des farces; et dans cette farce même on trouve des caractères, tels que celui de *Sbrigani*, et des situations, telles que celle de *Pourceaugnac* entre les deux médecins, qui décèlent le grand maître.

Le *comique bas*, ainsi nommé parce qu'il imite les mœurs du bas peuple, peut avoir, comme les tableaux flamands, le mérite du coloris, de la vérité, et de la gaieté. Il a aussi sa finesse et ses grâces; et il ne faut pas le confondre avec le *comique grossier* : celui-ci consiste dans la *manière* : ce n'est point un genre à part, c'est un défaut de tous les genres. Les amours d'une bourgeoise et l'ivresse d'un marquis peuvent être du *comique grossier*, comme tout ce qui blesse le goût et les mœurs. Le *comique bas* au contraire est susceptible de délicatesse et d'honnêteté; il donne même une nouvelle force au *comique bourgeois* et au *comique noble*, lorsqu'il contraste avec eux. Molière en fournit des exemples. Voyez, dans *le Dépit amoureux*, la brouillerie et la réconciliation entre *Mathurine et Gros-René*, où sont peints, dans la simplicité villageoise, les mêmes mouvements de dépit et les mêmes retours de tendresse qui viennent de se passer dans la scène des deux amants. Molière, à la vérité, mêle quelquefois le *comique grossier* avec le *bas comique*. Dans la scène que je viens de citer, *Voilà ton demi-cent d'épingles de Paris*, est du

comique bas. Je voudrais bien aussi te rendre ton potage, est du *comique grossier*. La *paille rompue* est un trait de génie. Ces sortes de scènes sont comme des miroirs où la nature, ailleurs représentée avec le coloris de l'art, se répète dans toute sa simplicité. Le secret de ces miroirs serait-il perdu depuis Molière? Il a tiré des contrastes encore plus forts du mélange des *comiques*. C'est ainsi que, dans *le Festin de Pierre*, il nous peint la crédulité des deux petites villageoises, et leur facilité à se laisser séduire par un scélérat dont la magnificence les éblouit. C'est ainsi que, dans *le Bourgeois gentilhomme*, la grossièreté de Nicole jette un nouveau ridicule sur les prétentions impertinentes et l'éducation forcée de M. Jourdain. C'est ainsi que, dans *l'École des femmes*, l'imbécillité d'Alain et de Georgette, si bien nuancée avec l'ingénuité d'Agnès, concourt à faire réussir les entreprises de l'amant et à faire échouer les précautions du jaloux.

Qu'on nous pardonne de tirer tous nos exemples de Molière : si Ménandre et Térence revenaient au monde, ils étudieraient ce grand maître, et n'étudieraient que lui.

COMPARAISON. On en distingue deux espèces : l'une oratoire, et l'autre poétique.

La comparaison oratoire fait sentence; la poétique ne fait qu'image.

L'oratoire conclut du plus au moins, comme dans ces vers :

> Celui qui met un frein à la fureur des flots,
> Sait aussi des méchants arrêter les complots.

Du moins au plus, comme dans ceux-ci :

> Dieu laissa-t-il jamais ses enfants au besoin?
> Aux petits des oiseaux il donne la pâture.

Ou sans gradation, comme dans l'apologue :

> Selon que vous serez heureux ou misérable,
> Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.

Tantôt elle ne fait qu'indiquer l'application de l'image, comme dans ces mots d'Iphicrate : *Une armée de cerfs commandée par un lion, est plus à craindre qu'une armée de lions commandée par un cerf.* Tantôt elle énonce formellement l'induction, comme dans cet exemple : Brasidas, général des Lacédémoniens, ayant été mordu par une souris, et la douleur lui ayant fait lâcher prise : *Vous voyez*, dit-il aux assistants, *qu'il n'est rien de si petit qui ne puisse sauver sa vie, lorsqu'il a le courage de la défendre.*

Vous ressemblez, dit Démosthène au peuple athénien, *à un gladiateur maladroit et pusillanime, qui, au lieu de parer et de riposter, perd son temps à porter la main tantôt sur une plaie, tantôt sur l'autre, à mesure qu'il les reçoit.*

La fleur de la jeunesse athénienne ayant péri dans la guerre de Samos, Périclès comparait cette

perte à celle que ferait l'année *si on lui ôtait le printemps.*

Voilà des comparaisons oratoires également frappantes par leur justesse et par leur rareté.

La comparaison poétique n'est donnée ni pour exemple, ni pour raison : elle ne conclut rien; elle éclaire, colore, embellit son objet, souvent l'élève et l'agrandit.

Au lieu d'être précise et transitoire, comme dans cette pensée de Bâcon : *Les hommes ont peur de la mort, comme les enfants ont peur des ténèbres;* elle est étendue et développée, comme dans ces vers de Lucrèce, d'où est prise l'idée de Bâcon :

Nam veluti pueri trepidant, atque omnia cœcis
In tenebris metuunt; sic nos in luce timemus
Interdum, nihilo quæ sunt metuenda magis, quàm
Quæ pueri in tenebris pavitant finguntque futura.

Son usage le plus commun est de rendre présent à l'imagination l'objet de la pensée.

Lucain veut exprimer le respect qu'avait Rome pour la vieillesse de Pompée : il le compare à un vieux chêne chargé d'offrandes et de trophées. « Il ne tient plus à la terre que par de faibles racines : c'est de son bois, non de son feuillage, qu'il couvre les lieux d'alentour; mais quoiqu'il soit prêt à tomber sous le premier effort des vents; quoiqu'il s'élève autour de lui des forêts d'arbres dont la jeunesse a toute sa vigueur, c'est encore lui seul qu'on révère. »

Nec jam validis radicibus hærens,
Pondere fixa suo est; nudosque per aera ramos
Effundens, trunco, non frondibus, efficit umbram.
At quamvis primo nutet casura sub Euro,
Tot circum silvæ firmo se robore tollant;
Sola tamen colitur.

Lucrèce, pour rendre raison du soin qu'il a pris d'embellir des leçons tristes et sévères, se compare à un médecin, qui, pour faire boire à un enfant une liqueur salutaire, mais rebutante, enduit de miel les bords du vase :

Nam veluti pueris absinthia tetra medentes
Quum dare conantur, priùs oras pocula circùm,
Contingunt mellis dulci, flavoque liquore,
Ut puerorum ætas improvida ludificetur, etc.

On ne voit jusque-là dans la *comparaison* qu'une image simple et fidèle; mais souvent elle ajoute à l'objet qu'elle exprime plus de noblesse et de grandeur. Telle est, dans une ode d'Horace, la *comparaison* de Drusus avec l'oiseau qui porte la foudre.

Qualem ministrum fulminis alitem,....
Olim juventas et patrius vigor
Nido laborum propulit inscium;...
Nunc in reluctantes dracones
Egit amor dapis, atque pugnæ.

Telle est, dans *la Pharsale*, la *comparaison* de l'ame de César avec la foudre elle-même :

.... Magnamque cadens, magnamque revertens
Dat stragem latè, sparsosque recolligit ignes.

Quelquefois aussi l'intention du poëte est de ravaler ce qu'il peint, comme dans cette *comparaison* si nouvelle et si juste des *Seize* avec le limon qui s'élève du fond des eaux.

> Ainsi lorsque les vents, fougueux tyrans des eaux,
> De la Seine ou du Rhône ont soulevé les flots,
> Le limon croupissant dans leurs grottes profondes
> S'élève en bouillonnant sur la face des ondes.

Mais alors, et cet exemple en est la preuve, l'objet est vil et l'image est noble. Cela dépend du choix des mots; car la noblesse des termes est indépendante de l'idée; c'est l'usage qui la donne ou qui la refuse à son gré : témoin la *boue* et le *limon*, qu'il a reçus dans le style héroïque. En cela l'usage n'a d'autre règle que son caprice : et c'est lui qu'il faut consulter.

Observons cependant que l'opinion change d'un siècle à l'autre; et à cet égard le siècle présent n'a pas le droit de juger les siècles passés. Si l'on a raison de reprocher à Homère d'avoir comparé Ajax à un âne, ce n'est donc pas à cause de la bassesse de l'image; car Homère savait mieux que nous si elle était vile aux yeux des Grecs; mais ce qu'on ne peut désavouer, c'est que l'obstination de l'âne ne peint qu'à demi l'acharnement d'Ajax. Ce que l'ardeur d'un guerrier a de fier, d'impétueux, de terrible, n'y est point exprimé : voilà par où cette *comparaison* est défectueuse. L'intention du poëte, en employant une image, n'est remplie que lorsque

son objet s'y fait voir dans ce qu'il a d'intéressant : aussi combien la constance des deux Ajax combattant l'un à côté de l'autre est mieux exprimée par l'image des deux taureaux! « Ajax Oïlée, dit Homère, ne s'éloignait plus d'Ajax Télamonien : ainsi que deux vigoureux taureaux attelés au même joug traînent la charrue avec une ardeur égale, déchirant le sein d'une terre durcie par un long repos, et sillonnant profondément la campagne. La sueur coule de leur large front. Ainsi les deux guerriers, dans le champ de Mars, partagent leurs nobles travaux. » Voilà une image vraiment terrible. Lors donc qu'il s'agit d'inspirer l'étonnement, la pitié, la crainte, il est décidé par la nature même et indépendamment de l'opinion, que les images du lion, du tigre, de l'aigle ou du vautour, rendent mieux l'action d'un guerrier au milieu du carnage, que ne fait celle de l'âne, qui ne peint qu'une patiente stupidité.

Je dis la même chose de la *comparaison* d'Amate, qu'une furie agite, avec un sabot que fouette un enfant : j'y vois la rapidité du mouvement, mais ce n'est point assez ; et l'égarement de Didon est bien mieux exprimé par l'image de la biche que le chasseur a blessée, et qui, courant dans les forêts, emporte le trait avec elle. Ce n'était donc pas la bassesse qu'il fallait attaquer dans l'image de la toupie (car dans le mot *turbo* cette bassesse n'existe pas); c'était la nature de l'objet

même; car l'image d'un jeu d'enfant ne répond pas assez à l'action d'une furie.

Si la *comparaison* peint vivement son objet, c'est assez; il n'est pas besoin qu'elle le relève : ainsi, pourvu que les fourmis et les abeilles nous donnent une juste idée de la diligence des Troyens et de l'industrie des Tyriens, on n'a plus rien à demander : ainsi, pourvu que la présence d'un homme sage, au milieu d'un peuple séditieux et mutiné, produise l'effet que Virgile attribue à la voix de Neptune, lorsqu'il impose silence aux vents; l'objet familier rend lui-même l'objet merveilleux plus sensible, et enrichit le style et la pensée d'un tableau que l'esprit aime à se retracer.

At veluti magno in populo quum sæpè coorta est
Seditio, sævitque animis ignobile vulgus;
Jamque faces et saxa volant : furor arma ministrat.
Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem
Conspexére, silent; arrectisque auribus adstant :
Ille regit dictis animos, et pectora mulcet.

(AEneid. l. I)

Un vice de la *comparaison*, c'est l'ambiguité du rapport; car si l'image peut également s'appliquer à deux idées différentes, elle n'a plus cette justesse qui en fait le mérite et le charme. Un moyen de s'assurer qu'il n'y ait point d'équivoque, c'est de cacher le premier terme, et de demander à ses juges à quoi ressemble le second. Par exemple, qu'on donne à lire à un homme intelligent ces beaux vers de *l'Énéide* :

Qualis, ubi abruptis fugit præsepia vinclis,
Tandem liber equus, campoque potitus aperto,
Aut ille in pastus armentaque tendit equarum:
Aut assuetus aquæ, perfundi flumine noto
Emicat, arrectisque fremit cervicibus altè
Luxurians; luduntque jubæ per colla, per armos.

Ou ces beaux vers de *la Henriade*:

Tel échappé du sein d'un riant pâturage,
Au bruit de la trompette animant son courage,
Dans les champs de la Thrace, un coursier orgueilleux,
Indocile, inquiet, plein d'un feu belliqueux,
Levant les crins mouvants de sa tête superbe,
Impatient du frein, vole et bondit sur l'herbe.

Ou ceux-ci du même poëte:

Tels au fond des forêts précipitant leurs pas,
Ces animaux hardis, nourris pour les combats,
Fiers esclaves de l'homme, et nés pour le carnage,
Pressent un sanglier, en raniment la rage;
Ignorant le danger, aveugles, furieux,
Le cor excite au loin leur instinct belliqueux.

On n'aura pas besoin de dire que ce coursier est un jeune héros, et que ces chiens sont des combattants réunis contre un ennemi terrible.

Il peut arriver cependant que le rapport soit si éloigné, que, tout juste qu'il est, on ait besoin d'être conduit pour passer d'une idée à l'autre. Alors plus le rapport sera imprévu, plus la surprise ajoutera au plaisir de l'apercevoir. Rien, par exemple, de plus éloigné que le rapport d'une galère à demi-fracassée, avec un serpent sur le-

quel la roue d'un char a passé; et quoi de plus juste et de plus frappant que la ressemblance de l'un à l'autre dans ces vers de Virgile?

Qualis sæpè viæ deprensus in aggere serpens,
Aerea quem obliquum rota transiit, aut gravis ictu
Seminecem liquit saxo lacerumque viator,
Nequidquam longos fugiens dat corpore tortus;
Parte ferox, ardensque oculis, et sibila colla
Arduus attollens; pars vulnere clauda retentat
Nexantem nodis, seque in sua membra plicantem.
Talis remigio navis se tarda movebat.

La *comparaison* s'emploie quelquefois à rassembler en un tableau circonscrit et frappant une collection d'idées abstraites, que l'esprit, sans cet artifice, aurait de la peine à saisir. Ainsi Bayle compare le peuple aux flots de la mer, et les passions des grands au vent qui les soulève: ainsi Fléchier, dans l'éloge de Turenne, dit, en s'adressant à Dieu: « Comme il s'élève du fond des vallées des vapeurs grossières, dont se forme la foudre qui tombe sur les montagnes, il sort du cœur des peuples des iniquités dont vous déchargez le châtiment sur la tête de ceux qui les gouvernent et qui les défendent. »

De même Lucain, pour exprimer l'inclination des peuples à suivre Pompée, quoique sur le point de céder à l'ascendant de César, se sert de l'image des flots qui obéissent encore au premier vent qui les a poussés, quoiqu'un vent opposé se lève et s'empare des airs:

Ut quum mare possidet Auster
Flatibus horrisonis, hunc æquora tota sequuntur.
Si rursùs tellus, pulsu laxata tridentis
AEolii, tumidis immittat fluctibus Eurum;
Quamvis icta novo, ventum tenuere priorem
Aequora; nubiferoque polus quum cesserit Austro,
Vindicat unda Notum.

Dans la *comparaison* c'est le plus souvent, comme je l'ai dit, une idée, un sentiment, une vérité abstraite, qu'on veut rendre sensible par une image; mais il arrive aussi quelquefois que la *comparaison* est inverse, je veux dire qu'elle emploie le terme abstrait pour mieux peindre l'objet sensible. Ainsi, dans une ode au printemps, le poëte lui dit : « Ton sourire fait fleurir la rose, qui, *belle comme les joues de l'innocence*, répand une odeur embaumée. » On voit là une image commune rendue nouvelle, délicate et piquante, par le renversement du rapport usité.

Dans *la Henriade*, Voltaire a dit de l'ame de Henri :

Semblable à l'Océan qui s'appaise et qui gronde.

Cette *comparaison* est l'inverse de celle-ci dans le Télémaque : « Les vents commencèrent à s'appaiser, et la mer mugissante ressemblait à une personne qui ayant été long-temps irritée, n'a plus qu'un reste de trouble et d'émotion. Elle grondait sourdement, etc. »

Il est de l'essence de la *comparaison* de cir-

conscrire son objet : tout ce qui en excède l'image est superflu, et par conséquent nuisible au dessein du poëte. La *comparaison* doit finir où finissent les rapports. Homère, emporté par le talent et le plaisir de peindre, oubliait souvent que le tableau qu'il peignait avec feu n'était destiné qu'à exprimer une ressemblance; et dans la chaleur de la composition, il l'achevait comme absolu, et intéressant par lui-même. C'est un beau défaut, si l'on veut; mais c'en est un grand que d'introduire dans un récit des circonstances et des détails qui n'ont aucun trait à la chose. Le bon sens est la première qualité du génie; et l'à-propos, la première loi du bon sens : aussi, quoiqu'on ait excusé la surabondance des *comparaisons* d'Homère, aucun des poëtes célèbres ne l'a-t-il imitée, non pas même dans l'ode, qui, de sa nature, est plus vagabonde que le poëme épique. Lorsque Boileau défendait si hautement, contre Perrault, les *comparaisons* prolongées, si quelqu'un lui avait dit : Faites-en donc vous-même, et imitez ce que vous admirez; eût-il accepté le défi ?

Toute *comparaison* un peu développée est elle-même une excursion du génie du poëte, et cette excursion n'est pas également naturelle dans tous les genres. Plus l'ame est occupée de son objet direct, moins elle regarde autour d'elle : plus le mouvement qui l'emporte est rapide, plus il est impatient des obstacles et des

détours : enfin plus le sentiment a de chaleur et de force, plus il maîtrise l'imagination et l'empêche de s'égarer. Il s'ensuit que la narration tranquille admet des *comparaisons* fréquentes ; qu'à mesure qu'elle s'anime, elle en veut moins, les veut plus concises, et aperçues de plus près ; que dans le pathétique elles ne doivent être qu'indiquées par un trait rapide ; et que s'il s'en présente quelques-unes dans la véhémence de la passion, un seul mot les doit exprimer.

Quant aux sources de la *comparaison*, elle est prise communément dans la réalité des choses, mais quelquefois aussi dans l'opinion et dans l'hypothèse du merveilleux. Ainsi Voltaire compare les ligueurs aux géants : ainsi, après avoir dit du vertueux Mornai,

> Jamais l'air de la cour et son souffle infecté
> N'altéra de son cœur l'austère pureté ;

il ajoute,

> Belle Aréthuse, ainsi ton onde fortunée
> Roule, au sein furieux d'Amphitrite étonnée,
> Un crystal toujours pur et des flots toujours clairs,
> Que jamais ne corrompt l'amertume des mers.

Finissons cet article par la plus belle et la plus touchante *comparaison* qu'il soit possible de transmettre à la mémoire des hommes : elle est de notre bon roi Henri IV. Il s'agissait de prendre d'assaut la ville de Paris ; il ne le voulut pas, et voici sa réponse : « Je suis, dit-il, le vrai

père de mon peuple : je ressemble à cette vraie mère dans Salomon ; j'aimerais mieux n'avoir point de Paris, que l'avoir tout ruiné. »

Concert Spirituel. Nous appelons ainsi un spectacle où l'on n'entend guère que des symphonies et des chants religieux, et qui, dans certains jours consacrés à la piété, tient lieu des spectacles profanes : il répond à ce qu'on appelle en Italie *Oratorio*; mais il s'en faut bien que la musique vocale y soit portée au même degré de beauté.

Comme ce sont les musiciens eux-mêmes, qui, servilement attachés à leur ancienne coutume, prennent, comme au hasard, un des psaumes ou des cantiques, et, sans se donner d'autre liberté que de l'abréger quelquefois, le mettent en chant tout de suite, et le divisent, tant bien que mal, en récitatif, en duo, et en chœur; il arrive que, sur les versets qui n'ont point de caractère, ils sont obligés de mettre un chant qui ne dit rien, ou dit toute autre chose : c'est ainsi qu'après ce début si sublime, *Cœli enarrant*, vient ce verset, *Non sunt loquelæ*, sur lequel Mondonville a mis précisément le babil de deux commères : c'est ainsi qu'à côté de ces grandes images, *A facie domini mota est terra, mare vidit et fugit*, le même musicien a fait sauter dans une ariette les montagnes et les collines, en jouant

sur les mots, *Exultaverunt sicut arietes, et sicut agni ovium.* L'on sent combien ce faux goût est éloigné du caractère simple et majestueux d'un cantique.

Quel génie et quel art n'a-t-il pas fallu à Pergolèse pour varier le *Stabat!* encore dans ce morceau unique tout n'est-il pas d'une égale beauté. La plus belle prose de l'Église, le *Dies iræ*, qui devrait être l'objet de l'émulation de tous les grands musiciens, aurait besoin lui-même d'être abrégé pour être mis en musique. Les deux cantiques de Moïse, tout sublimes qu'ils sont, demanderaient qu'on fît un choix de leurs traits les plus analogues à l'expression musicale. Dans tous les psaumes de David, il n'y en a peut-être pas un qui, d'un bout à l'autre, soit susceptible des beautés du chant et des contrastes qui rendent ces beautés plus variées et plus sensibles.

Il serait donc à souhaiter d'abord qu'on abandonnât l'usage de mettre en musique un psaume tel qu'il se présente, et qu'on se donnât la liberté de choisir, non-seulement dans un même psaume, mais dans tous les psaumes, et si l'on voulait même, dans tout le texte des livres saints, des versets analogues à une idée principale, et assortis entre eux, pour former une belle suite de chants. Ces versets, pris çà et là, et raccordés avec intelligence, composeraient un riche mélange de sentiments et d'images, qui donnerait à la musique

de la couleur et du caractère, et le moyen de varier ses formes et de disposer à son gré l'ordonnance de ses tableaux.

La difficulté se réduit à vaincre l'habitude, et peut-être l'opinion. Mais pourquoi ne ferait-on pas dans un motet ce qu'on a fait dans les sermons, dans les prières de l'église, où de divers passages de l'écriture rapportés à un même objet, on a formé un sens analogue et suivi?

Mais une difficulté plus grande pour le musicien, c'est d'élever son ame à la hauteur de celle du prophète; de se remplir, s'il est possible, du même esprit qui l'animait; et de faire parler à la musique un langage sublime, un langage divin. C'est là que tous les charmes de la mélodie, toute la pompe de la déclamation, toute la puissance de l'harmonie doivent se déployer avec magnificence : un beau motet doit être un ouvrage inspiré; et le musicien qui compose de jolis chants et des chœurs légers sur les paroles de David, en profane le caractère.

Au lieu du moyen que je propose pour former des chants religieux, dignes de leur objet, on a imaginé en Italie de faire de petits drames pieux, qui, n'étant pas représentés, mais seulement exécutés en *concert*, sont affranchis par-là de toutes les contraintes de la scène : ces drames sont en petit ce que sont en grand, sur nos théâtres, *Athalie*, *Esther*, et *Jephté :* on les appelle *oratorio;* et Métastase en a donné des mo-

dèles admirables, dont le plus célèbre est, avec raison, le sacrifice d'Abraham.

On a fait au *concert spirituel* de Paris quelques faibles essais dans ce genre; mais à-présent que la musique va prendre en France un plus grand essor, et qu'on sait mieux ce qu'elle demande pour être touchante et sublime, il y a tout lieu de croire qu'elle fera dans le sacré les mêmes progrès que dans le profane. *Voyez* LYRIQUE, etc.

CONTE. Le *conte* est à la comédie ce que l'épopée est à la tragédie, mais en petit, et voici pourquoi. L'action comique n'ayant ni la même importance ni la même chaleur d'intérêt que l'action tragique, elle ne saurait nous attacher aussi long-temps lorsqu'elle est en simple récit. Les grandes choses nous semblent dignes d'être amenées de loin, et d'être attendues avec une longue inquiétude; les choses familières fatigueraient bientôt l'attention du lecteur, si, au lieu d'agacer légèrement sa curiosité par de petites suspensions, elles la rebutaient par de longs épisodes. Il est rare d'ailleurs qu'une action comique soit assez riche en incidents et en détails, pour donner lieu à des descriptions étendues et à de longues scènes.

Ou l'intérêt du *conte* est dans un trait qui doit le terminer, alors il faut aller au but le plus vîte qu'il est possible : ou l'intérêt du *conte*

est dans le nœud et le dénouement d'une action comique; alors le plus ou le moins d'étendue dont il est susceptible, dépend des détails qu'il exige; et les règles en sont les mêmes que celles de l'épopée. Le *conteur* doit décrire et peindre, rendre présent aux yeux de l'esprit le lieu de la scène, la pantomime, et le tableau de l'action; mais dans le choix de ces détails, il ne doit s'attacher qu'à ce qui intéresse ou la vraisemblance ou les mœurs. On reproche à La Fontaine un peu de longueur dans ses *contes*.

Le *conteur* fait aussi, comme dans l'épopée, le personnage de spectateur, et il mêle ses réflexions et ses sentiments au récit de la scène; mais ce qu'il y met du sien doit être naturel, ingénieux, piquant; et avec cela, le récit ne laisserait pas de languir, si les réflexions étaient trop longues ou trop fréquentes.

Le caractère du fabuliste est la naïveté, parce qu'il raconte des choses dont le merveilleux exige toute la crédulité d'un homme simple ou plutôt d'un enfant. Je le fais voir dans l'*article* FABLE. Le sujet du *conte* ne suppose pas la même simplicité de caractère; le *conte* est donc plus susceptible que l'apologue des apparences du badinage, de la finesse et de la malice.

La partie la plus piquante du *conte*, sont les scènes dialoguées. C'est là que les mœurs peuvent être vivement saisies, finement indiquées, délicatement nuancées, et qu'avec des touches

légères, mais brillantes de vérité, un peintre habile peut produire des groupes animés et des tableaux vivants. Mais selon que ces groupes seront mieux composés, ils donneront eux-mêmes au dialogue un mouvement plus vif, une vérité plus exquise. C'est toujours par les situations que les caractères sont mis en jeu; et c'est au jeu des caractères et à leur singularité que tient l'intérêt de la scène.

L'unité n'est pas aussi sévèrement prescrite au *conte* qu'à la comédie; mais un récit qui ne serait qu'un enchaînement d'aventures, sans une tendance commune qui les réunît en un point, serait un roman, et non pas un *conte.* L'action du *conte* de *Joconde* ressemble en petit à l'action de l'Odyssée.

Quant à la moralité, quoiqu'on n'en fasse pas au *conte* une loi rigoureuse, il doit pourtant, comme la comédie, avoir son but, s'y diriger comme elle, et comme elle y atteindre : rien ne le dispense d'être amusant, rien ne l'empêche d'être utile; il n'est parfait qu'autant qu'il est à-la-fois plaisant et moral; il s'avilit s'il est obscène.

Marot, pour la naïveté et la bonne plaisanterie, fut le modèle de La Fontaine. Un exemple donnera l'idée de sa manière de *conter.*

Un gros prieur son petit-fils baisait
Et mignardait, au matin, dans sa couche,
Tandis rôtir sa perdrix l'on faisait.

Se lève, crache, émeutit, et se mouche.
La perdrix vire. Au sel, de broc en bouche,
La dévora. Bien savait la science.
Puis quand il eut pris sur sa conscience
Broc de vin blanc, du meilleur qu'on élise,
Mon Dieu, dit-il, donnez-moi patience.
Qu'on a de maux pour servir sainte église!

Mais au naturel de Marot La Fontaine a joint ce génie que personne n'eut avant lui et que personne encore n'a fait revivre. Quoique moins accompli dans ses *contes* que dans ses fables, il est le premier des *conteurs* en vers, comme le premier des fabulistes. Tous en ont imité ce qu'il y avait de plus facile, la négligence et la licence; mais aucun n'en a eu la grâce, la précieuse facilité, le naturel ingénieux. Un seul homme est comparable à La Fontaine en ce genre : c'est l'Arioste, qui est d'ailleurs supérieur à lui par le génie de l'invention, par une élégance plus exquise, et une plus grande variété de tons et de couleurs, mais qui dans le style naïf n'a ni ces traits délicats et fins, ni cette simplicité charmante qui nous ravissent dans La Fontaine.

Le Tasse nous a laissé un modèle parfait de l'art de *conter* avec grâce, dans une scène de l'Aminte : on entend bien que je parle de l'*Aventure de l'Abeille*.

Bocace a été le modèle des italiens dans les *contes* en prose, comme l'Arioste dans les *contes* en vers. Le caractère de Bocace est l'élégance, la

simplicité, le naturel, et le comique. La Fontaine, en répétant ses *contes*, les a tous embellis : il a fait de Bocace ce qu'il a fait d'Ésope et de Phèdre en les imitant.

Platon disait qu'en voyant Diogène, il croyait voir Socrate devenu fou : en lisant Rabelais, on croit voir un philosophe dans l'ivresse. Les Anglais ont aussi leur La Fontaine dans Prior, et leur Rabelais dans Swift; mais ni l'un ni l'autre n'est comparable aux *conteurs* français pour le naturel, la gaieté, et la naïveté piquante. En général, ce qu'il y a de plus précieux et de plus rare dans l'art de *conter*, ce n'est pas la parure des grâces, mais leur négligence; ce n'est pas le mordant de la plaisanterie, mais la finesse et sur-tout la gaieté.

Voltaire a réussi dans ce genre léger comme dans tous les autres; et un mérite qui lui est propre, c'est d'avoir fait du *conte*, soit en vers, soit en prose, un badinage philosophique, plein de gaieté, de sel, et d'agrément.

Un vrai modèle encore dans ce genre d'écrire, c'est Hamilton, je ne dis pas seulement dans ses *contes*, mais singulièrement dans *les Mémoires de Grammont* : c'est là qu'il faut prendre le ton de la bonne plaisanterie; et il n'est guère possible de *conter* avec plus d'enjouement, d'aisance, et de légèreté.

Dans la conversation, ce qu'on appelle *conte* est le récit bref et rapide de quelque chose de

plaisant. Le trait qui termine ce récit doit être, comme un grain de sel, piquant et fin. Un *conte* de cette espèce qui n'a point de mot, est ce qu'il y a de plus insipide. J'ai vu Fontenelle écouter avec patience les plus mauvais *conteurs* jusqu'au bout; mais au bout, s'il ne trouvait pas le mot pour rire, toute sa politesse ne pouvait empêcher qu'on n'aperçût en lui un mouvement d'humeur. Le mot du *conte* n'est pourtant pas toujours ce qu'on appelle un bon mot; c'est un trait de naturel, de mœurs, de caractère, d'originalité, de vanité, de naïveté, de bêtise, de ridicule en général.

De Naturel. Un enfant s'était obstiné toute la matinée à ne pas vouloir dire *a*, la première lettre de son alphabet; et on l'avait fouetté pour cette obstination. Madame J. le trouve tout en pleurs, et on lui en dit la cause; elle appelle l'enfant, le prend sur ses genoux, le caresse, et lui dit : « Mon petit ami, pourquoi n'avez-vous pas voulu dire *a?* Cela n'est pas bien difficile. » L'enfant pleure et ne répond rien. Elle insiste; même silence. Elle le presse tant, qu'il lui répond d'un air chagrin : *C'est que je n'aurais pas plutôt dit* a *qu'on me ferait dire* b.

De mœurs. A Paris, une de nos jolies femmes, chaussée pour la première fois par le cordonnier à la mode, s'aperçut que dès le premier jour ses souliers s'étaient déchirés; elle fit venir le cordonnier, et lui marqua son mécontentement.

L'ouvrier prend le soulier crevé, l'examine avec une attention sérieuse; et après avoir réfléchi sur la cause de cet accident : *Je vois ce que c'est*, dit-il enfin, *madame aura marché.*

De caractère. On raconte qu'à Naples les pages d'un bailli de Malte, homme d'une extrême avarice, lui ayant représenté qu'ils manquaient de linge, et que leurs dernières chemises s'en allaient par lambeaux, il fit appeler son majordome, et devant eux, lui dit d'écrire à sa commanderie que l'on eût à semer du chanvre, pour faire du linge à ces messieurs : sur quoi les pages s'étant mis à rire; *Les petits coquins*, reprit le bailli, *les voilà bien contents, à présent qu'ils ont des chemises.*

D'originalité. Le second fils d'un négociant de Bordeaux, où les cadets ne sont pas riches, à son retour d'un voyage aux îles, fut assailli d'une tempête à l'embouchure de la Garonne; mais le péril passé, il arriva au port. Son père, sa mère, son frère aîné, allèrent au-devant de lui, bien contents de le voir sauvé : *Ah!* leur dit-il, *c'est par un miracle; et je l'attribue à un vœu que j'ai fait.* « Mon enfant, il faut l'accomplir, lui dirent ses parents : quel vœu avez-vous fait? » *J'ai promis à Dieu*, reprit-il, *que, s'il me faisait la grâce d'échapper au naufrage, mon frère aîné se ferait chartreux.*

De vanité. Dans un couvent de capucins, l'un d'eux, qui n'était pas aussi avantageusement

pourvu de barbe que les autres, en était méprisé et tourné en dérision. Le gardien, homme grave et sévère, leur en fit une réprimande, et leur dit, qu'il ne fallait pas s'enorgueillir des dons du ciel, ni insulter à ceux qu'il n'avait pas favorisés de même. *Ipse fecit nos, et non ipsi nos*, ajouta-t-il; *et si le père Nicaise n'a pas une aussi belle barbe que nous devant les hommes, peut-être en aura-t-il une plus belle devant Dieu.*

De naïveté. Une fille poursuivait un jeune homme pour cause de séduction; mais son avocat ne trouvait pas ses moyens suffisants. Elle revint de chez lui fort triste : mais le lendemain elle y retourna; et d'un air triomphant, *monsieur, nouveau moyen*, dit-elle, *il m'a séduite encore ce matin.*

De bêtise. Un négociant venait de mourir de mort subite, et il avait laissé sur son bureau une lettre écrite à l'un de ses correspondants, mais qui n'était point cachetée. Son commis crut devoir faire partir la lettre, et mit au bas par apostille : *Depuis ma lettre écrite, je suis mort.*

Le caractère essentiel de ces petits *contes*, c'est la simplicité et la précision. La femme du monde qui *contait* le mieux, madame J., avait à dîner un jeune homme de qualité, plein d'esprit, mais qui eut le malheur de faire une histoire un peu longue, et de tirer de sa poche un petit couteau pour couper une dinde. *Monsieur le comte*, lui dit-elle, *il faut avoir à table un grand couteau et*

de petites histoires. Monsieur le comte profita de l'une et de l'autre leçon.

CONVENANCE. C'est peu de se demander en écrivant, Quels sont les effets que je veux produire? il faut se demander encore : Quelle est la trempe des ames sur lesquelles j'ai dessein d'agir? Il y a dans les objets de la poésie et de l'éloquence des beautés locales et des beautés universelles : les beautés locales tiennent aux opinions, aux mœurs, aux usages des différents peuples; les beautés universelles répondent aux lois, au dessein, aux procédés de la nature, et sont indépendantes de toute institution. *Voyez* BEAU.

Les peintures physiques d'Homère sont belles aujourd'hui comme elles l'étaient il y a trois mille ans; le dessein même de ses caractères, l'art, le génie avec lequel il les varie et les oppose, enlèvent encore notre admiration; rien de tout cela n'a vieilli ni changé; il en est de même des péroraisons de Cicéron et des grands traits de Démosthène. Mais les détails qui sont relatifs à l'opinion et aux bienséances, les beautés de mode et de convention ont dû paraître bien ou mal, selon les temps et les lieux; car il n'est point de siécle, point de pays, qui ne donne ses mœurs pour règle; c'est une prévention ridicule qu'il faut cependant ménager. L'exemple d'Homère n'eût pas justifié Racine, si, dans Iphigénie, Achille

et Agamemnon avaient parlé comme dans *l'Iliade* : l'exemple de Cicéron ne justifierait pas l'orateur français, qui, en reprochant l'ivrognerie à son adversaire, en présenterait à nos yeux les effets les plus dégoûtants; l'exemple de Démosthène ne justifierait pas celui qui dirait à son auditoire : *Si vous avez la cervelle dans la tête, et si vous ne l'avez pas aux talons.*

Celui qui n'a étudié que les anciens, blessera infailliblement le goût de son siècle dans bien des choses; celui qui n'a consulté que le goût de son siècle, s'attachera aux beautés passagères et négligera les beautés durables. C'est de ces deux études réunies que résulte le goût solide et la sûreté des procédés de l'art.

Toutes les *convenances* pour l'orateur se réduisent à conformer le caractère de son langage et le ton de son éloquence au sujet qu'il choisit ou qui lui est donné, et aux circonstances actuelles du temps, du lieu, des personnes.

Cicéron nous indique tous ces rapports de convenance. *Perspicuum est non omni causæ, nec auditori, neque personæ, neque tempori congruere orationis unum genus. Nam et causæ capitis alium quemdam verborum sonum requirunt, alium rerum privatarum atque parvarum; et aliud dicendi genus deliberationes, aliud laudationes, aliud judicia, aliud sermones, aliud consolatio, aliud objurgatio, aliud disputatio, aliud historia desiderat. Refert etiam qui audiant, senatus, an populus,*

an judices, frequentes, an pauci, an singuli; et quales ipsi oratores, quâ sint ætate, honore, autoritate, debet videri; tempus pacis an belli, festinationis an otii.... omnique in re posse quod deceat facere, artis et naturæ est; scire quid quandoque deceat, prudentiæ (1). De orat. l. 3.

On louait, en présence d'Agésilas, un rhétoricien, de ce qu'il savait par son éloquence amplifier et agrandir les petites choses, et au contraire rapetisser les grandes. *Je ne trouverais pas bon*, dit-il, *un cordonnier qui chausserait un grand soulier à un petit pied.* C'est ce que font communément les déclamateurs emphatiques et les poëtes ampoulés.

Mais une attention que doit avoir le poëte, et qui lui est particulière, c'est de se mettre, au-

(1) Il est évident que le même genre d'éloquence ne convient pas à toute sorte d'affaires, d'auditeurs, ni de personnages, non plus qu'à tous les temps; car le langage que demandent les causes capitales n'est pas celui des causes minces et légères; et l'un est propre aux délibérations, l'autre aux éloges, l'autre aux plaidoyers, l'autre aux harangues : la consolation, le reproche, la dispute, la narration, ont leur style particulier : il importe aussi de savoir quel est l'auditoire; si c'est le sénat, ou le peuple, ou des juges; si l'on parle à une multitude, à un petit nombre, ou à un seul; et quel est l'orateur lui-même, quel est son âge, sa dignité, son autorité; si l'on est en paix ou en guerre, et dans un temps de calme et de loisir, ou dans quelque danger pressant. En tout état de cause, pouvoir faire ce qui convient, est de l'art et de la nature; le savoir, est de la prudence.

tant qu'il est possible, par la nature de son sujet, au-dessus de la mode et de l'opinion, en faisant dépendre l'effet qu'il veut produire des beautés universelles et jamais des beautés locales. Si on examine bien les sujets qui se soutiennent dans tous les siècles, on verra que l'étendue et la durée de leur gloire est due à cette méthode. Accordez quelque détail au goût présent et national; mais donnez au goût universel le fond, les masses, et l'ensemble.

Orosmane, dans la tragédie de *Zaïre*, a plus de délicatesse et de galanterie qu'il n'appartient à un soudan; et l'on voit bien que le poëte, qui a voulu le rendre aimable et intéressant aux yeux des Français, a eu pour eux quelque complaisance. Mais voyez comme la violence de la passion le rapproche de ses mœurs natales, comme il devient jaloux, altier, impérieux, barbare! Racine n'a pas été aussi heureux dans le caractère de *Bajazet;* et en général il a trop mêlé de nos mœurs dans celles des peuples qu'il a mis sur la scène; des fils de Thésée et de Mithridate il a fait de jeunes français.

Le poëme dramatique, pour faire son illusion, a besoin de plus de ménagements que l'épopée. Celle-ci peut raconter tout ce qu'il y a de plus étrange; et les bienséances du langage sont les seules qu'elle ait à garder. Mais pour un poëme qui veut produire l'effet de la vérité même, ce n'est pas assez d'obtenir une croyance raisonnée,

il faut que par le prestige de l'imitation il rende son action présente, que l'intervalle des lieux et des temps disparaisse, et que les spectateurs ne fassent plus qu'un même peuple avec les acteurs. C'est là ce qui distingue essentiellement le poëme en action du poëme en récit. Les Français au spectacle d'*Athalie* doivent devenir Israélites, ou l'intérêt de Joas n'est plus rien. Mais s'il y avait trop loin des mœurs des Israélites à celles des Français, l'imagination des spectateurs refuserait de franchir l'intervalle; c'est donc aux Israélites à s'approcher assez de nous pour nous rendre le déplacement insensible.

Il n'y a point de déplacement à opérer pour les choses que la nature a rendu communes à tous les peuples; et on peut voir aisément, par l'étude de l'homme, quelles sont celles de ses affections qui ne dépendent ni des temps ni des lieux; l'intérêt puisé dans ces sources est intarissable comme elles. Les sujets d'*OEdipe* et de *Mérope* réussiraient dans vingt mille ans et aux deux extrémités du monde; il ne faut être, pour s'y intéresser, ni de Thèbes, ni de Mycènes : la nature est de tous les pays.

C'est dans les choses où les nations diffèrent, qu'il faut que l'acteur d'un côté, les spectateurs de l'autre, s'approchent pour se réunir. Cela dépend de l'art avec lequel le poëte sait adoucir, dans la peinture des mœurs, les couleurs dures et tranchantes; c'est ce qu'a fait souvent Corneille,

en homme de génie, quoi qu'en dise Louis Racine.

Jamais personne n'a été blessé de l'âpreté des mœurs des deux Horaces; et il serait à souhaiter que l'auteur de *Bajazet* et de *Mithridate* eût osé donner, à la peinture des mœurs étrangères, cette vérité dont il a fait si noblement lui-même l'éloge le plus éloquent. Tout ce qu'on doit aux mœurs de son siècle, c'est de ne pas les offenser; et nos opinions sur le courage et sur le mépris de la mort, ne vont pas jusqu'à exiger, par exemple, d'une jeune princesse qu'elle dise à son père :

> D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
> Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
> Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
> Tendre au fer de Calchas une tête innocente.

Je suis même persuadé qu'Iphigénie, allant à la mort d'un pas chancelant, avec la répugnance naturelle à son sexe et à son âge, comme dans Euripide, eût fait verser encore plus de larmes.

Il est vrai que, si le fond des mœurs étrangères est indécent ou révoltant pour nous, il faut renoncer à les peindre. Ainsi, quoique certains peuples regardent comme un devoir pieux d'abréger les jours des vieillards souffrants; que d'autres soient dans l'usage d'exposer les enfants malsains; que d'autres présentent aux voyageurs leurs femmes et leurs filles pour en user selon leur bon plaisir; rien de tout cela ne peut être admis sur la scène.

Mais si le fond des mœurs est compatible avec nos opinions, nos usages, et que la forme seule y répugne, elles n'exigent dans l'imitation qu'un changement superficiel; et il est facile d'y concilier la vérité avec la bienséance. Un cartel, dans les termes de celui de François Ier à Charles-Quint : « Vous en avez menti par la gorge, » ne serait pas reçu au théâtre; mais qu'un roi y dit à son égal : « Au lieu de répandre le sang de nos sujets, prenons pour juges nos épées : » le cartel serait dans la vérité des mœurs du vieux temps, et dans la décence des nôtres.

Il y a peu de traits dans l'histoire qu'on ne puisse adoucir de même sans les effacer; le théâtre en offre mille exemples. Ce n'est donc pas au goût de la nation que l'on doit s'en prendre, si les mœurs, sur la scène française, ne sont pas assez prononcées, mais à la faiblesse ou à la négligence des poëtes, à la délicatesse timide de leur goût particulier, et, s'il faut le dire, au manque de couleurs pour tout exprimer avec la vérité locale.

CRITIQUE. On peut la considérer sous deux points de vue généraux. D'abord on appelle *critique* ce genre d'étude à laquelle nous devons la restitution de la littérature ancienne. Pour juger de l'importance de ce travail, il suffit de se peindre le chaos où les premiers commentateurs ont trouvé les ouvrages les plus précieux de l'an-

tiquité. De la part des copistes, des caractères, des mots, des passages altérés, défigurés, omis ou transposés dans les divers manuscrits; de la part des auteurs, toutes ces figures des mots, qu'on appelle *tropes*, toutes ces finesses de langue et de style qui supposent un lecteur à demi instruit; quelle confusion à démêler, après que la révolution des siècles, les changements qu'elle avait faits dans les opinions, les mœurs, et les usages, et sur-tout ce vaste intervalle de barbarie et d'ignorance qui séparait le temps de la renaissance des lettres, des temps où elles avaient fleuri, semblaient avoir coupé toute communication entre nous et l'antiquité.

Les restituteurs de la littérature ancienne n'avaient guère qu'une voie, encore très-incertaine: c'était de rendre les auteurs intelligibles l'un par l'autre et à l'aide des monuments. Mais pour nous transmettre cet or antique, il a fallu périr dans les mines. Avouons-le, nous traitons cette espèce de *critique* avec trop de mépris, et ceux qui l'ont exercée si laborieusement pour eux et si utilement pour nous, avec trop d'ingratitude. Enrichis de leurs veilles, nous faisons gloire de posséder ce que nous voulons qu'ils aient acquis sans gloire. Il est vrai que le mérite d'une profession étant en raison de son utilité et de sa difficulté combinées, celle d'érudit a dû perdre de sa considération à mesure qu'elle est devenue plus facile et moins importante; mais il y aurait

de l'injustice à juger de ce qu'elle a été par ce qu'elle est. Les premiers laboureurs ont été mis au rang des dieux, avec bien plus de raison que ceux d'aujourd'hui ne sont mis au-dessous des autres hommes.

Cette partie de la *critique* comprendrait encore la vérification des calculs chronologiques, si ces calculs pouvaient se vérifier; mais il faut savoir ignorer ce qu'on ne peut connaître : or il est vraisemblable que ce qui n'est pas connu dans la science des temps ne le sera jamais; et l'esprit humain y perdra peu de chose.

Le second point de vue de la *critique*, est de la considérer comme un examen éclairé et un jugement équitable des productions humaines. Toutes les productions humaines peuvent être comprises sous trois chefs principaux : les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques : sujet immense, que je n'ai pas la témérité de vouloir embrasser. Je me bornerai à établir quelques principes généraux, que tout homme capable de sentiment et de réflexion est en état de concevoir.

Critique dans les sciences. Les sciences se réduisent à trois points : à la démonstration des vérités anciennes, à l'ordre de leur exposition, à la découverte des nouvelles vérités.

Les vérités anciennes sont ou de fait, ou de spéculation. Les faits sont ou moraux, ou physiques. Les faits moraux composent l'histoire des

hommes, dans laquelle souvent il se mêle du physique, mais toujours relativement au moral.

Comme l'histoire sainte est révélée, il serait impie de la soumettre à l'examen de la raison; mais il est une manière de la discuter pour le triomphe même de la foi. Comparer les textes et les concilier entre eux; rapprocher les événements des prophéties qui les annoncent; faire prévaloir l'évidence morale sur l'impossibilité physique; vaincre la répugnance de la raison par l'ascendant des témoignages; prendre la tradition dans sa source, pour la présenter dans toute sa force; exclure enfin du nombre des preuves de la vérité tout argument vague, faible, ou non concluant, espèce d'armes communes à toutes les religions, que le faux zèle emploie, et dont l'impiété se joue: tel serait l'emploi du *critique* dans cette partie. Plusieurs l'ont entrepris, parmi lesquels Pascal occupe la première place, pour la céder à celui qui exécutera ce qu'il n'a fait que méditer.

Dans l'histoire profane, donner plus ou moins d'autorité aux faits, suivant leur degré de possibilité, de vraisemblance, de célébrité, et suivant le poids des témoignages qui les confirment: examiner le caractère et la situation des historiens; s'ils ont été libres de dire la vérité, à portée de la connaître, en état de l'approfondir, sans intérêt de la déguiser: pénétrer après eux dans la source des événements, apprécier leurs

conjectures, les comparer entre eux, les juger l'un par l'autre : quelles fonctions pour un *critique*; et s'il veut s'en acquitter dignement, combien de connaissances à acquérir! Les mœurs, le naturel des peuples, leur éducation, leurs lois, leur culte, leur gouvernement, leur police, leur discipline, leurs intérêts, leurs relations, les ressorts de leur politique, leur industrie, leur commerce, leur population, leur force et leur richesse; les talents, les vertus, les vices de ceux qui les ont gouvernés; leurs guerres au-dehors, leurs troubles domestiques, leurs révolutions, leurs succès, leurs revers, et les causes de leur prospérité et de leur décadence; enfin tout ce qui, dans les hommes, les choses, les lieux et les temps, peut concourir à former la chaîne des événements et les vicissitudes des fortunes humaines, doit entrer dans le plan d'après lequel un savant discute l'histoire. Combien un seul trait, dans cette partie, ne demande-t-il pas souvent, pour être éclairci, de réflexions et de lumières! Qui osera décider si pour l'intérêt de Rome il était à souhaiter que Carthage fût détruite, comme le voulait Caton, ou qu'on la laissât subsister, selon l'avis de Scipion Nasica?

Les faits purement physiques composent l'histoire naturelle; et la vérité s'en démontre de deux manières, ou en répétant les observations et les expériences; ou en pesant les témoignages, si l'on n'est pas à portée de les vérifier. C'est

faute d'expérience qu'on a regardé comme des fables une infinité de faits que Pline rapporte, et qui se confirment de jour en jour par les observations de nos naturalistes.

Les anciens avaient soupçonné la pesanteur de l'air; Toricelli et Pascal l'ont démontrée. Newton avait dit : La terre est applatie; des savants sont allés vers le pôle et sous l'équateur voir si Newton avait dit vrai. Le miroir d'Archimède passait pour une fable, et nous l'avons vu reproduit; mais qui reproduira les prodiges de mécanique de ce même Archimède au siége de Syracuse; ou qui démontrera que c'étaient des fables inventées par les Romains, pour excuser aux yeux de Rome l'impuissance de leurs efforts? Voilà comme on doit *critiquer* les faits; mais, suivant cette méthode, les sciences auront peu de *critiques.* Il est facile de nier ce qu'on ne comprend pas; mais est-ce à nous de marquer les bornes des possibles, à nous qui voyons chaque jour imiter la foudre, et qui touchons peut-être au secret de la diriger ou de l'extraire des nuages; à nous qui venons d'inventer le moyen de naviguer dans l'air?

Ces exemples doivent rendre un *critique* bien circonspect dans ses décisions. La crédulité est le partage des ignorants; l'incrédulité décidée, celui des demi-savants; le doute méthodique, celui des sages. Dans les traditions historiques un philosophe explique ce qu'il peut, admet ce

qui est possible, croit ce qui est vraisemblable, rejette ce qui répugne au bon sens et à l'évidence, et suspend son jugement sur tout le reste.

Il est des vérités que la distance des lieux et des temps rend inaccessibles à l'expérience, et qui, n'étant pour nous que dans l'ordre des possibles, ne peuvent être observées que des yeux de l'esprit. Ou ces vérités sont les principes des faits qui les attestent, et le *critique* doit y remonter par l'enchaînement de ces faits; ou elles en sont des conséquences, et par les mêmes degrés il doit descendre jusqu'à elles.

Souvent la vérité n'a qu'une voie par où l'inventeur y est arrivé, et dont il ne reste aucun vestige : alors il y a peut-être plus de mérite à retrouver la route, qu'il n'y en a eu à la découvrir. L'inventeur n'est quelquefois qu'un aventurier que la tempête a jeté dans le port; le *critique* est un pilote habile que son art seul y conduit, si toutefois il est permis d'appeler *art* une suite de tentatives incertaines et de rencontres fortuites où l'on ne marche qu'à pas tremblants. Pour réduire en règles l'investigation des vérités physiques, le *critique* devrait tenir le milieu et les extrémités de la chaîne : un chaînon qui lui échappe est un échelon qui lui manque pour s'élever à la démonstration. Cette méthode sera long-temps impraticable. Le voile de la nature est pour nous comme le voile de la nuit, où dans une immense obscurité brillent quelques points

de lumière; et il n'est que trop prouvé que ces points lumineux ne sauraient se multiplier assez pour éclairer leurs intervalles. Que doit donc faire le *critique?* Observer les faits connus; en indiquer, s'il se peut, les rapports et les conséquences; rectifier les faux calculs et les observations défectueuses; en un mot, convaincre l'esprit humain de sa faiblesse, pour lui faire employer utilement le peu de force qu'il épuise en vain, et oser dire à celui qui veut plier l'expérience à ses idées : *Ton métier est d'interroger la nature, non de la faire parler.*

Le désir de connaître est souvent stérile par trop d'activité. La vérité veut qu'on la cherche, mais qu'on l'attende; qu'on aille au-devant d'elle, rarement au-delà. C'est au *critique*, en guide sage, d'obliger le voyageur à s'arrêter où finit le jour, de peur qu'il ne s'égare dans les ténèbres. L'éclipse de la nature est continuelle, mais elle n'est pas totale; et de siècle en siècle elle nous laisse apercevoir quelques nouveaux points de son disque immense, pour nourrir en nous, avec l'espoir de la connaître, la constance de l'étudier. Nous venons d'analyser l'air, et nous commençons à le manipuler comme les fluides palpables.

Lucrèce, saint Augustin, le pape Boniface, le pape Zacharie, étaient debout sur notre hémisphère, et ne concevaient pas que leurs semblables pussent être dans la même situation sur un hémisphère opposé : *Et per aquas quæ nunc re-*

rum simulacra videmus, dit Lucrèce, pour exprimer *qu'ils auraient la tête en bas.* On a reconnu la tendance des graves vers un centre commun, et l'opinion des antipodes n'a plus révolté personne.

Les anciens voyaient tomber une pierre, et les flots de la mer s'élever; ils étaient bien loin d'attribuer ces deux effets à la même cause. Le mystère de la gravitation nous a été révélé : ce chaînon a lié les deux autres; et la pierre qui tombe et les flots qui s'élèvent nous ont paru soumis aux mêmes lois.

Le point essentiel dans l'étude de la nature, est donc de découvrir les milieux des vérités connues, et de les placer dans l'ordre de leur enchaînement. On trouvait des carrières de marbre dans le sein des plus hautes montagnes, on en voyait se former sur les bords de l'Océan par le ciment du sel marin, on connaissait le parallélisme des couches de la terre; mais répandus dans la physique, ces faits n'y jetaient aucune lumière : ils ont été rapprochés; et l'on y reconnaît les monuments de l'immersion totale ou successive de ce globe. C'est à cet ordre lumineux que le *critique* devrait sur-tout contribuer.

Il est pour les découvertes un temps de maturité, avant lequel les recherches semblent infructueuses. Une vérité attend, pour éclore, la réunion de ses éléments. Ces germes ne se rencontrent et ne s'arrangent que par une longue

suite de combinaisons : ainsi, ce qu'un siècle n'a fait que couver, s'il est permis de le dire, est produit par le siècle qui lui succède ; ainsi le problème des trois corps, proposé par Newton, n'a été résolu que de nos jours, et l'a été par trois hommes en même temps. C'est cette espèce de fermentation de l'esprit humain, cette digestion de nos connaissances, que le *critique* doit observer avec soin. Ce serait à lui de suivre pas à pas la science dans ses progrès; de marquer les obstacles qui l'ont retardée, comment ces obstacles ont été levés, et par quel enchaînement de difficultés et de solutions elle a passé du doute à la probabilité, de la probabilité à l'évidence. Par-là il imposerait silence à ceux qui ne font que grossir le volume de la science, sans en augmenter le trésor : il marquerait le pas qu'elle aurait fait dans un ouvrage, ou renverrait l'ouvrage au néant, si l'auteur la laissait où il l'aurait prise. Tels seraient dans cette partie l'objet et le fruit de la *critique*. Combien cette réforme nous restituerait d'espace dans nos bibliothèques! Que deviendraient cette foule épouvantable de faiseurs d'éléments en tout genre; ces prolixes démonstrateurs de vérités dont personne ne doute; ces physiciens romanciers, qui, prenant leur imagination pour le livre de la nature, érigent leurs visions en découvertes et leurs songes en systèmes suivis; ces amplificateurs ingénieux, qui délaient un fait en vingt pages de superfluités

puériles, et qui tourmentent à force d'esprit une vérité claire et simple, jusqu'à ce qu'ils l'aient rendue obscure et compliquée? Tous ces auteurs qui causent sur la science, au lieu d'en raisonner, seraient retranchés du nombre des livres utiles : on aurait beaucoup moins à lire, et beaucoup plus à recueillir.

Cette réduction serait encore plus considérable dans les sciences abstraites, que dans la science des faits. Les premières sont comme l'air qui occupe un espace immense lorsqu'il est libre de s'étendre, et qui n'acquiert de la consistance qu'à mesure qu'il est pressé.

L'emploi du *critique* dans cette partie serait donc de ramener les idées aux choses, la métaphysique et la géométrie à la morale et à la physique; de les empêcher de se répandre dans le vide des abstractions, et, s'il est permis de le dire, de retrancher de leur surface pour ajouter à leur solidité. Un métaphysicien ou un géomètre qui applique la force de son génie à de vaines spéculations ressemble à ce lutteur que nous peint Virgile.

Alternaque jactat
Brachia protendens, et verberat ictibus auras.

M. de Fontenelle, qui a porté si loin l'esprit d'ordre, de précision, et de clarté, eût été un *critique* supérieur, soit dans les sciences abstraites, soit dans celle de la nature; et Bayle (que je considère seulement comme littérateur) n'avait be-

soin, pour exceller dans sa partie, que de plus d'indépendance, de tranquillité et de loisir. Avec ces trois conditions essentielles à un *critique*, il aurait dit ce qu'il pensait, et l'aurait dit en moins de volumes.

Critique dans les Arts libéraux ou les Beaux-Arts. Tout homme qui produit un ouvrage dans un genre auquel nous ne sommes point préparés, excite aisément notre admiration. Nous ne devenons admirateurs difficiles que lorsque, les ouvrages dans le même genre venant à se multiplier, nous pouvons établir des points de comparaison, et en tirer des règles plus ou moins sévères, suivant les nouvelles productions qui nous sont offertes. Celles de ces productions où l'on a constamment reconnu un mérite supérieur, servent de modèles. Il s'en faut beaucoup que ces modèles soient parfaits; ils ont seulement, chacun en particulier, une ou plusieurs qualités excellentes qui les distinguent. L'esprit, faisant alors ce qu'on nous dit d'Apelle, se forme d'une multitude de beautés éparses un tout idéal qui les rassemble. Ce composé, dit Ciceron, n'est aperçu par aucun de nos sens : il n'existe que dans la pensée, *quod neque oculis, neque auribus, neque ullo sensu percipi potest; cogitatione tantum, et mente complectimur.* Quoique les statues de Phidias, ajoute-t-il, soient ce que nous voyons de plus parfait, nous pouvons en imaginer de plus belles encore; et Phidias lui-

même, lorsqu'il modelait la figure de Jupiter ou de Minerve, n'avait devant les yeux personne dont il prît la ressemblance; mais il avait dans l'esprit une certaine image de la beauté par excellence, sur laquelle étaient comme attachés les yeux de sa pensée, et dont son art et sa main s'appliquaient à rendre les traits : *Et Phidiæ simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, cogitare tamen possumus pulchriora. Nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem, è quo similitudinem duceret. Sed ipsius in mente incidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens, eique defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.* (Orat.) C'est à ce modèle intellectuel, au-dessus de toutes les productions existantes, que l'on doit rapporter tous les ouvrages de génie en tous genres. Le *critique* supérieur doit donc avoir dans son imagination autant de modèles qu'il y a de genres différents. Le *critique* subalterne est celui qui, n'ayant pas de quoi se former ces modèles transcendants, rapporte tout, dans ses jugements, aux productions existantes. Le *critique* ignorant est celui qui ne connaît point ou qui connaît mal ces objets de comparaison. C'est le plus ou le moins de justesse, de force, d'étendue dans l'esprit, de sensibilité dans l'ame, de chaleur dans l'imagination, qui marque les degrés de perfection entre les modèles, et les rangs parmi les *critiques*. Tous

les arts n'exigent pas ces qualités réunies dans une égale proportion : dans les uns l'organe décide, l'imagination dans les autres, le sentiment dans la plupart ; et l'esprit, qui influe sur tous, ne préside sur aucun.

Dans l'architecture et l'harmonie, le type intellectuel que le *critique* est obligé de se former, exige une étude d'autant plus profonde des possibles, et pour en déterminer le choix, une connaissance d'autant plus précise du rapport des objets avec nos organes, que les beautés physiques de ces deux arts n'ont pour arbitre que le goût, c'est-à-dire ce tact de l'ame, cette faculté, innée ou acquise, de saisir et de préférer le beau, espèce d'instinct qui juge les règles et qui n'en a point. Il n'en a point en harmonie : la résonnance du corps sonore indique les proportions ; mais c'est à l'oreille à nous guider dans le choix des modulations et le mélange des accords. Il n'en a point en architecture : tant qu'elle s'est bornée à nos besoins, elle a pu se modeler sur les productions naturelles ; mais dès qu'on a voulu joindre la décoration à la solidité, l'imagination a créé les formes, et l'œil en a fixé le choix. La première cabane, qui ne fut elle-même qu'un essai de l'industrie éclairée par le besoin, avait, si l'on veut, pour appuis quelques pieux enfoncés dans la terre, ces pieux soutenaient des traverses, et celles-ci portaient des chevrons chargés d'un toit. Mais de bonne foi peut-on

tirer de ce modèle brut les proportions du temple de Minerve à Athènes, ou de l'église de Saint-Pierre de Rome?

Le sentiment du beau physique, soit en architecture soit en harmonie, dépend donc essentiellement du rapport des objets avec nos organes; et le point essentiel pour le *critique*, est de s'assurer du témoignage de ses sens. Le *critique* ignorant n'en doute jamais. Le *critique* subalterne consulte ceux qui l'environnent, et croit bien voir et bien entendre lorsqu'il voit et entend comme eux. Le *critique* supérieur consulte le goût des peuples cultivés; il les trouve divisés sur des ornements de caprice; il les voit réunis sur des beautés essentielles, qui ne vieillissent jamais, et dont les débris ont encore le charme de la nouveauté : il se replie sur lui-même; et par l'impression plus ou moins vive qu'ont faite sur lui ces beautés, il s'assure ou il se défie du témoignage de ses organes. Dès-lors il peut former son modèle intellectuel de ce qui l'affecte le plus dans les modèles existants, suppléer au défaut de l'un par les beautés de l'autre, et se disposer ainsi à juger, non-seulement des faits par les faits, mais encore par les possibles. Dans l'architecture, il dépouillera le gothique de ses ornements puérils; mais il adoptera la coupe hardie, majestueuse, et légère de ses voûtes, l'élégance, la délicatesse, la variété de ses profils. Dans l'architecture grecque, il observera les li-

cences heureuses que les grands artistes se sont permises; il observera les beautés qui résultent de ces licences; et il reconnaîtra qu'on doit aux règles un attachement raisonnable, et non pas servile. Il aura recours au compas et au calcul, pour proportionner les hauteurs aux bases, et les supports aux fardeaux; mais dans le détail des ornements, il se souviendra qu'un œil exercé est le meilleur de tous les juges; et que l'élégance, la grace, la noblesse, sont préférables à ce que le vulgaire appelle regularité: ancien caprice de l'usage, perpétué par l'habitude, et que l'exemple a érigé en loi.

Il usera de la même liberté dans la composition de son modèle en harmonie: il tirera, du phénomène donné par la nature, la théorie des accords; il les suivra dans leur génération, il observera leurs progrès; mais laissant l'ame et l'oreille juges de la beauté du chant et de l'expression musicale, il subordonnera la théorie à la pratique; il sacrifiera les détails à l'ensemble, et les règles au sentiment.

L'harmonie réduite à la beauté physique des accords, et bornée à la simple émotion de l'organe, n'exige, comme l'architecture, qu'un sens exercé par l'étude, éprouvé par l'usage, et docile à l'expérience. Mais dès que la mélodie vient donner de l'ame et du caractère à l'harmonie, au jugement de l'oreille se joint celui de l'imagination, du sentiment, quelquefois de l'esprit.

La musique devient un langage expressif, une imitation vive et touchante : dès-lors c'est avec la poésie que ses principes lui sont communs, et l'art de les juger est le même. Des sons articulés dans l'une, dans l'autre des sons modulés, dans toutes les deux le nombre et le mouvement servent à exprimer, à peindre la nature; et si l'on demande quelle est la musique et la poésie par excellence, c'est la poésie ou la musique qui peint le plus et qui exprime le mieux. *Voyez* AIR, CHANT, RÉCITATIF, etc.

Dans la sculpture et la peinture, c'est peu d'étudier la nature en elle-même, modèle toujours imparfait; c'est peu d'étudier les productions de l'art, modèles toujours plus froids que la nature : il faut prendre de l'un ce qui manque à l'autre, et se former un ensemble des différentes parties où ils se surpassent mutuellement. Or, sans parler des sources où l'artiste et le connaisseur doivent puiser l'idée du beau, relative au choix des sujets, au caractère des passions, à la composition et à l'ordonnance; combien la seule étude du physique dans ces deux arts ne suppose-t-elle pas d'épreuves et d'observations! que d'études pour la partie du dessein! Qu'on demande à nos prétendus connaisseurs où ils ont observé, par exemple, le mécanisme du corps humain, la combinaison et le jeu des nerfs, le gonflement, la tension, la contraction des muscles; ils seront aussi embarrassés dans

leur réponse, qu'ils le sont peu dans leurs décisions. Qu'on leur demande où ils ont observé tous les reflets, tous les mélanges, toutes les gradations de la couleur, tous les jeux, tous les tons, tous les effets de la lumière, étude sans laquelle on est hors d'état de parler du coloris. Et si un artiste accoutumé à épier et à surprendre la nature, a tant de peine à l'imiter, quel est le connaisseur qui peut se flatter de l'avoir assez bien vue pour en critiquer l'imitation? C'est une chose étrange que la hardiesse avec laquelle on se donne pour juge de la belle nature, dans quelque situation que le peintre ou le sculpteur ait pu l'imaginer et la saisir. Celui-ci, après avoir employé la moitié de sa vie à l'étude de son art, n'ose se fier aux modèles que sa mémoire a recueillis, et que son imagination lui retrace; il a cent fois recours à la nature, pour se corriger d'après elle; vient un *critique* plein de confiance, qui l'apprécie d'un coup-d'œil. Ce *critique* a-t-il étudié l'art ou la nature? Aussi peu l'un que l'autre. Mais il a des statues et des tableaux; et en les achetant, il croit avoir acquis le droit de les juger, et le talent de s'y connaître. On voit de ces connaisseurs se pâmer devant un ancien tableau dont ils admirent le clair-obscur : le hasard fait qu'on lève la bordure, le vrai coloris mieux conservé se découvre dans un coin; et ce ton de couleur si admiré, se trouve une couche de fumée.

Je sais qu'il est des amateurs versés dans l'étude des grands maîtres, qui en ont saisi la manière, qui en connaissent la touche, qui en distinguent le coloris : c'est beaucoup pour qui ne veut que jouir; mais c'est bien peu pour qui ose juger. On ne juge point un tableau d'après des tableaux. Quelque plein qu'on soit de Raphaël, on sera neuf devant le Guide. Je dis plus, les forces du Guide, malgré l'analogie du genre, ne seront point une règle sûre pour critiquer le Milon du Puget, ou le gladiateur mourant. La nature varie sans cesse : chaque position, chaque action différente la modifie diversement : c'est donc la nature qu'il faut avoir étudiée sous telle et telle face, dans tel et tel moment, pour en juger l'imitation. Mais la nature elle-même est imparfaite; il faut donc aussi avoir étudié les chefs-d'œuvre de l'art, pour être en état de *critiquer* en même temps et l'imitation et le modèle.

Cependant les difficultés que présente la *critique* dans les arts dont nous venons de parler, n'approchent pas de celles que réunit la *critique* littéraire.

Dans l'histoire, aux lumières profondes que nous avons exigées du *critique* pour la partie de l'érudition, se joint pour la partie purement littéraire, l'étude moins étendue, mais non moins réfléchie, de la majestueuse simplicité du style, de la netteté, de la décence, de la rapidité de la

narration; de l'à-propos et du choix des reflexions et des portraits, ornements frivoles dès qu'on les affecte, importuns dès qu'on les prodigue; de cette élocution mâle, précise, et simple, qui ne peint les grands hommes et les grandes choses que de leurs couleurs naturelles; et de plus l'étude du caractère propre à chaque historien, et de la touche qui le distingue. C'est de cet assemblage de connaissances et de goût que se forme le *critique* supérieur dans la partie de l'histoire. Que serait-ce si le même homme prétendait embrasser en même temps la partie de l'éloquence et celle de la philosophie morale?

Ces deux genres, soit que, renfermés en eux-mêmes, ils se nourrissent de leur propre substance, soit qu'ils se pénètrent l'un l'autre et s'animent mutuellement, soit que, répandus dans les autres genres de littérature comme un feu élémentaire, ils y portent la vie et la fécondité; ces deux genres, dans tous les cas, ont pour objet de rendre la vérité sensible et la vertu aimable.

C'est un talent donné à peu de personnes, et que peu de personnes sont en état de *critiquer*. L'esprit n'en est qu'un demi-juge. Il connaît l'art de convaincre, non celui de persuader; l'art de séduire, non celui d'émouvoir. L'esprit peut *critiquer* le rhéteur, le sophiste; mais le cœur seul peut juger l'orateur. Le *critique* en morale, ainsi qu'en éloquence, doit avoir en lui ce principe de sensibilité et de droiture qui fait concevoir

et produire avec force les vérités dont on se pénètre; ce principe de noblesse et d'élévation qui excite en nous l'enthousiasme de la vertu, et qui seul embrasse tous les possibles dans l'art d'intéresser pour elle. Si la vertu pouvait se rendre visible aux hommes, a dit un philosophe, elle paraîtrait si touchante et si belle, que personne ne pourrait lui résister : c'est ainsi que doit la concevoir et celui qui la peint, et celui qui en examine la peinture.

La fausse éloquence est également facile à professer et à pratiquer : des figures entassées, de grands mots qui ne disent rien de grand, des mouvements empruntés qui ne partent jamais du cœur et qui n'y arrivent jamais, ne supposent, ni dans l'auteur ni dans son admirateur, aucune élévation dans l'esprit, aucune sensibilité dans l'ame. Mais la vraie éloquence étant l'émanation d'une ame à-la-fois simple, forte, grande, et sensible, il faut réunir toutes ces qualités pour y exceller, et pour savoir comment on y excelle. Il s'ensuit qu'un grand *critique* en éloquence doit pouvoir être éloquent lui-même. Osons le dire à l'avantage des ames sensibles, celui qui se pénètre vivement du beau, du touchant, du sublime, n'est pas loin de l'exprimer; et l'ame qui en reçoit le sentiment avec une certaine chaleur, pourrait à son tour le produire. Cette disposition à la vraie éloquence ne comprend ni les avantages de l'élocution, ni cette harmonie entre le geste, le ton, et le visage.

qui compose l'éloquence extérieure. Il s'agit ici d'une éloquence interne et comme spontanée, qui se fait jour à travers l'extérieur le plus inculte; il s'agit de l'éloquence du paysan du Danube, dont la rustique sublimité fait si peu d'honneur à l'art, et en fait tant à la nature; de cette faculté sans laquelle l'orateur n'est qu'un déclamateur, et le *critique* qu'un froid Aristarque.

Par la même raison, un *critique* en morale doit avoir en lui, sinon les vertus pratiques, du moins le germe de ces vertus. Il n'arrive que trop souvent que les mœurs d'un homme éclairé sont en contradiction avec ses principes, quelquefois avec ses sentiments. Il n'est donc pas essentiel au *critique* en morale d'être vertueux; il suffit qu'il soit né pour l'être. Mais alors quel métier que celui du *critique!* à chaque ligne, ce sera sa propre condamnation qu'il prononcera, en faisant l'éloge des gens de bien. Cependant il ne serait pas à souhaiter que le *critique* en morale fût exempt de passions et de faiblesse; il faut juger les hommes en homme vertueux, mais en homme; se connaître, connaître ses semblables, et savoir ce qu'ils peuvent, avant d'examiner ce qu'ils doivent; concilier la nature avec la société, mesurer leurs droits et en marquer les limites, rapprocher l'intérêt personnel du bien général, être enfin le juge, non le tyran de l'humanité. Tel serait l'emploi d'un *critique* supérieur dans cette partie; emploi difficile et important, sur-tout

dans l'examen de l'histoire. Plutarque, dans ses parallèles, est presque l'homme que je demande.

C'est là qu'il serait à souhaiter qu'un philosophe, aussi courageux qu'éclairé, osât appeler au tribunal de la vérité, des jugements que la flatterie et l'enthousiasme ont prononcés dans tous les siècles. Rien n'est plus commun dans les annales du monde que les vices et les vertus contraires mis au même rang. La modération d'un roi juste, et l'ambition effrénée d'un usurpateur; la sévérité de Brutus envers son fils, et l'indulgence de Fabius envers le sien; la soumission de Socrate aux lois de l'aréopage, et la hauteur de Scipion devant le peuple romain, ont eu leurs apologistes et leurs censeurs. Par-là l'histoire, dans sa partie morale, est une espèce de labyrinthe où l'opinion du lecteur ne cesse de s'égarer. C'est un bon guide qui lui manque. Or ce guide serait un *critique* capable de distinguer la vérité d'avec l'opinion, le devoir d'avec l'intérêt, et la vertu d'avec la gloire; en un mot, de réduire l'homme, quel qu'il fût, à la condition sociale; condition qui est la base des lois, la règle des mœurs, et dont aucun homme, vivant avec des hommes, n'a jamais eu le droit de s'affranchir.

Le *critique* doit aller plus loin contre le préjugé : il doit considérer, non-seulement chaque homme en particulier, mais encore chaque république, comme citoyenne de la terre et atta-

chée aux autres parties de ce grand corps politique, par les mêmes devoirs qui lui attachent à elle-même les membres dont elle est formée : il ne doit voir la société en général, que comme un arbre immense, dont chaque homme est un rameau, chaque république une branche, et dont l'humanité est le tronc. De là le droit particulier et le droit public, que l'ambition seule a distingués, et qui ne sont, l'un et l'autre, que le droit naturel plus ou moins étendu, mais soumis aux mêmes principes. Ainsi le *critique* jugerait, non-seulement chaque homme en particulier, suivant les mœurs de son siècle et les lois de son pays; mais encore les lois et les mœurs de tous les pays et de tous les siècles, suivant les principes invariables de l'équité naturelle.

Quelle que soit la difficulté de ce genre de *critique*, elle serait bien compensée par son utilité. Quand il serait vrai, comme Bayle l'a prétendu, que l'opinion n'influât point sur les mœurs privées, il est du moins incontestable qu'elle décide des actions publiques. Il n'est point de préjugé plus généralement ni plus profondément enraciné dans l'opinion des hommes, que la gloire attachée au titre de conquérant ; et de là cette maladie des conquêtes qui a désolé le monde. Mais si, dans tous les temps, les philosophes, les historiens, les orateurs, les poëtes, en un mot, les dépositaires de la réputation, et les dispensateurs de la gloire, s'étaient réunis pour at-

tacher aux horreurs d'une guerre injuste le même opprobre qu'au larcin et qu'à l'assassinat, on eût peu vu de brigands illustres. Malheureusement les vrais sages ne connaissent pas assez leur ascendant sur les esprits : divisés, ils ne peuvent rien; réunis, ils peuvent tout à la longue : ils ont pour eux la vérité, la justice, la raison, et, ce qui est plus fort encore, l'intérêt de l'humanité, dont ils défendent la cause.

Montaigne, moins irrésolu, eût été un excellent *critique* dans la partie morale de l'histoire; mais peu ferme dans ses principes, il chancelle dans les conséquences; son imagination trop féconde était pour sa raison, ce qu'est pour les yeux un crystal a plusieurs faces, qui rend douteux l'objet véritable à force de le multiplier. L'homme qui dans cette partie a montré le sens le plus droit et le plus profond, c'est Plutarque; encore est-il quelquefois trop timide, quelquefois aussi trop imbu des opinions de son temps.

L'auteur de *l'Esprit des Lois* est le *critique* dont l'histoire moderne aurait besoin; je le cite quoique vivant, car il serait trop pénible et trop injuste d'attendre la mort des grands hommes pour parler d'eux en liberté (1).

Quoique le type intellectuel d'après lequel un *critique* supérieur juge la morale et l'éloquence, entre essentiellement dans le modèle auquel doit

---

(1) Montesquieu vivait quand cet article fut écrit

se rapporter la poésie, il s'en faut bien qu'il suffise à la perfection de celui-ci; combien l'idée collective et complète de la poésie n'embrasse-t-elle pas de genres différents et de modeles particuliers! Bornons-nous au poëme dramatique et à l'épopée.

Dans la comédie, quel usage du monde, quelle connaissance de tous les états! combien de vices, de passions, de travers, de ridicules à observer, à analyser, à combiner, dans tous les rapports, dans toutes les situations, sous toutes les faces possibles! combien de caractères! combien de nuances dans le même caractère! combien de traits à recueillir, de contrastes à rapprocher! quelle étude pour former le seul tableau du *Misanthrope* ou du *Tartuffe!* quelle étude pour être en état de le juger! Ici les règles de l'art sont la partie la moins importante : c'est à la vérité de l'expression, à la force des touches, au choix des situations et des oppositions, que le *critique* doit s'attacher : il doit donc juger la comédie d'après les originaux; et ses originaux ne sont pas dans l'art, mais dans la nature. L'avare de Molière n'est point l'avare de Plaute; ce n'est pas même tel avare en particulier, mais un assemblage de traits répandus dans cette espèce de caractère; et le *critique* a dû les recueillir pour juger l'ensemble, comme l'auteur pour le composer. *Voyez* Comédie.

Dans la tragédie, à l'observation de la nature

se joignent, dans un plus haut degré que dans la comédie, l'imagination et le sentiment; et le sentiment y domine. Ce ne sont plus des caractères communs, ni des événements familiers que l'auteur s'est proposé de rendre; c'est la nature dans ses plus grandes proportions, et telle qu'elle a été quelquefois, lorsqu'elle a fait des efforts pour produire des hommes et des choses extraordinaires. *Voyez* TRAGÉDIE. Ce n'est point la nature reposée, mais la nature en contraction, et dans cet état de souffrance où la mettent les passions violentes, les grands dangers, et l'excès du malheur. Où en est le modèle? Est-ce dans le cours tranquille de la société? un ruisseau ne donne point l'idée d'un torrent; ni le calme, l'idée de la tempête. Est-ce dans les tragédies existantes? Il n'en est aucune dont les beautés forment un modèle générique; on ne peut juger *Cinna* d'après *OEdipe*, ni *Athalie* d'après *Cinna*. Est-ce dans l'histoire? outre qu'elle nous présenterait en vain ce modèle, si nous n'avions en nous de quoi le reconnaître et le saisir; tout événement, toute situation, tout personnage héroïque ne peut avoir qu'un caractère qui lui est propre, et qui ne saurait s'appliquer à ce qui n'est pas lui; à moins cependant que, remplis d'un grand nombre de modèles particuliers, l'imagination et le sentiment n'en généralisent en nous l'idée. C'est de cette étude consommée que s'exprime, pour ainsi dire, le chyle dont l'ame du *critique* se nour-

rit, et qui, changé en sa propre substance, forme en lui ce modèle intellectuel, digne production du génie. C'est sur-tout dans cette partie que se ressemblent l'orateur, le poëte, le musicien, et par conséquent les *critiques* supérieurs en éloquence, en poésie, et en musique; car on ne saurait trop insister sur ce principe, que le sentiment seul peut juger le sentiment; et que soumettre le pathétique aux analyses de l'esprit, c'est vouloir rendre l'oreille arbitre des couleurs, et l'œil juge de l'harmonie.

Le même modèle intellectuel auquel un *critique* supérieur rapporte la tragédie, doit s'appliquer à la partie dramatique de l'épopée; dès que le poëte épique fait parler ses personnages, l'épopée ne différant plus de la tragédie que par le tissu de l'action, les mœurs, les sentiments, les caractères sont les mêmes que dans la tragédie, et le modèle en est commun. Mais lorsque le poëte paraît et prend la place de ses personnages, l'action devient purement épique; c'est un homme inspiré aux yeux duquel tout s'anime : les êtres insensibles prennent une ame; les abstraits, une forme et des couleurs; le souffle du génie donne à la nature une vie et une face nouvelle; tantôt il l'embellit par ses peintures, tantôt il la trouble par ses prestiges et en renverse toutes les lois : il franchit les limites du monde; il s'élève dans les espaces immenses du merveilleux; il crée de nouvelles sphères; les cieux ne peuvent le con-

tenir; et il faut avouer que le génie de la poésie, considéré sous ce point de vue, est le moins absurde des dieux qu'ait adorés l'antiquité païenne. Qui osera le suivre dans son enthousiasme, si ce n'est celui qui l'éprouve? Est-ce à la froide raison à guider l'imagination dans son ivresse? Le goût timide et tranquille viendra-t-il lui présenter le frein? O vous, qui voulez voir ce que peut la poésie dans sa chaleur et dans sa force, laissez bondir en liberté ce coursier fougueux; il n'est jamais si beau que dans ses écarts; le manége ne ferait que ralentir son ardeur et contraindre l'aisance noble de ses mouvements; livré à lui-même, il se précipitera quelquefois; mais il conservera, même dans sa chûte, cette fierté et cette audace qu'il perdrait avec la liberté. Prescrivez au sonnet et au madrigal des règles gênantes; mais laissez à l'épopée une carrière sans bornes; le génie n'en connaît point. C'est en grand qu'on doit *critiquer* les grandes choses; il faut donc les concevoir en grand, c'est-à-dire avec la même force, la même élévation, la même chaleur qu'elles ont été produites. Pour cela, il faut en puiser le modèle, non dans les beautés de la nature, non dans les productions de l'art, mais dans l'un et l'autre savamment approfondis, et sur-tout dans une ame vivement pénétrée du beau, dans une imagination assez active et assez hardie pour parcourir la carrière immense des possibles dans l'art de plaire et de toucher.

Il suit des principes que nous venons d'établir, qu'il n'y a de *critique* universellement supérieur que le public, plus ou moins éclairé suivant les pays et les siècles; mais toujours respectable, en ce qu'il comprend les meilleurs juges dans tous les genres, dont les voix, d'abord dispersées, se réunissent à la longue pour former l'avis général. L'opinion publique est comme un fleuve qui coule sans cesse, et qui dépose son limon. Le temps vient où ses eaux épurées sont le miroir le plus fidèle que puissent consulter les arts.

Cicéron, en fait d'éloquence, n'hésite pas à décider que le public est le juge suprême; et il ajoute : *Hoc affirmo, qui vulgi opinione disertissimi habiti sint, eosdem intelligentium quoque judicio fuisse probatissimos.* (De clar. Orat.) Il en est de même, à la longue, de tous les arts chez tous les peuples cultivés.

A l'égard des particuliers qui n'ont que des prétentions pour titres, la liberté de se tromper avec confiance est un privilége auquel ils doivent se borner, et nous n'avons garde d'y porter atteinte. Mais le *critique* de profession n'aspirât-il qu'à être médiocre, serait encore obligé d'être instruit; et s'il arrivait que des hommes qui de leur vie n'auraient pensé à se former l'esprit, qui de leur vie n'auraient fait preuve ni de talents, ni de lumières, et qui n'auraient pas même été au nombre des écrivains les plus obscurs; s'il arrivait que de tels hommes, ayant fait de la *critique*

un métier vil et mercenaire, eussent, à force d'effronterie et de malignité, obtenu du crédit et de la faveur près de la multitude, ce serait la honte du siècle où ils auraient été les arbitres du goût.

On peut me demander si, sans toutes les qualités que j'exige, les arts et la littérature n'ont pas eu d'excellents *critiques*. C'est une question de fait sur les arts; et je m'en rapporte aux artistes. Quant à la littérature, j'ose répondre qu'elle a eu peu de *critiques* supérieurs, et qu'elle en a eu moins encore qui aient excellé en différentes parties.

Il ne m'appartient pas d'en marquer les classes. Je viens d'exposer les principes; c'est au lecteur à les appliquer; il sait à quel poids il doit peser Cicéron, Longin, Pétrone, Quintilien, en fait d'éloquence; Aristote, Horace, et Pope, en fait de poésie. Mais ce que j'aurai le courage d'avancer, quoique bien sûr d'être contredit par le bas peuple de la littérature, c'est que Boileau, à qui la versification et la langue sont en partie redevables de leur pureté, Boileau, l'un des hommes de son siècle qui avait le plus étudié les anciens et qui possédait le mieux l'art de mettre leurs beautés en œuvre; Boileau, sur les choses de sentiment et de génie, n'a jamais bien jugé que par comparaison. De-là vient qu'il a rendu justice à Racine, l'heureux imitateur d'Euripide; qu'il a méprisé Quinault, et loué froidement Corneille, qui ne ressemblaient à rien; sans parler

du Tasse, qu'il ne connaissait point, ou qu'il n'a jamais bien senti. Et comment Boileau, qui a si peu imaginé, aurait-il été un bon juge dans la partie de l'imagination? Comment aurait-il été un vrai connaisseur dans la partie du pathétique, lui à qui il n'est jamais échappé un trait de sentiment dans tout ce qu'il a pu produire? Qu'on ne dise pas que le genre de ses œuvres n'en était pas susceptible. Ni l'un ni l'autre de ces dons ne reste enfoui dans une ame; et lorsqu'il domine, il abonde. L'imagination de Malebranche l'a entraîné malgré lui dans ce qu'il appelait *la recherche de la vérité*, et il n'a pu s'empêcher de s'y livrer dans le genre d'écrire où il était le plus dangereux de la suivre. Les fables mêmes de La Fontaine, de ce poëte divin dont Boileau n'a pas dit un mot dans son *Art poétique*, sont semées de traits aussi touchants que délicats.

Les *critiques* qui n'ont pas eu en eux-mêmes les facultés analogues aux productions de l'art, trop faibles pour se former des modèles intellectuels, ont tout rapporté aux modèles existants. Homère, Sophocle, Virgile ont réuni les suffrages de tous les siècles; on en conclut qu'on ne peut plaire qu'en suivant la route qu'ils ont tenue. Mais chacun d'eux a suivi une route différente: qu'ont fait les *critiques? Ils ont fait*, dit l'auteur de la Henriade, *comme les astronomes, qui inventaient tous les jours des cercles imaginaires, et créaient ou anéantissaient un ciel ou deux de*

crystal, à la moindre difficulté. Combien l'esprit didactique, si on voulait l'en croire, ne rétrécirait-il pas la carrière du génie? « Allez au grand, vous dira un *critique* supérieur, il n'importe par quelle voie. » Non qu'il permette de négliger l'étude des modèles anciens, ni qu'il la néglige lui-même : il vous dira avec Horace :

Vos exemplaria græca
Nocturnâ versate manu, versate diurnâ.

Mais avec Horace il vous dira aussi :

O imitatores, servum pecus!

Il ne vous dira pas : Que l'action de votre pièce ne change point de lieu; mais il vous dira : Que le changement de lieu soit possible d'un acte à l'autre. Il ne vous dira pas : Que l'action de votre poëme ne dure pas moins de quarante jours, ni plus d'un an, car celle de *l'Iliade* dure quarante jours, et l'on peut borner à un an celle de *l'Odyssée;* mais il vous dira : Que votre narration soit claire et noble; que le tissu de votre poëme n'ait rien de forcé; que les extrémités et le milieu se répondent; que les caractères annoncés se soutiennent jusqu'au bout. Écartez de votre action tout détail froid, tout ornement superflu. Intéressez par la suspension des événements ou par la surprise qu'ils causent; parlez à l'ame, peignez à l'imagination; pénétrez-vous pour nous toucher. Puisez dans les modèles le sentiment du

vrai, du grand, du pathétique; mais en les employant, suivez l'impulsion de votre génie et la disposition de vos sujets. Dans la tragédie, l'illusion et l'intérêt, voilà vos règles; sacrifiez tout le reste à la noblesse du dessein et à la hardiesse du pinceau. Laissez louer les Grecs de n'y avoir pas employé l'amour, et prenez soin seulement que l'amour y soit souffrant, passionné, terrible. Dans le poëme épique, passez-vous du merveilleux comme Lucain, si comme lui vous avez de grands hommes à faire parler et agir; imitez l'élévation de son style, évitez son enflure, et laissez dire que celui qui a peint César, Cornélie, et Caton, comme il l'a fait, n'était pas né poëte. Faites durer votre action le temps qu'elle a dû naturellement durer : pourvu qu'elle soit une, pleine, et intéressante, elle finira trop tôt. Fondez la grandeur de vos personnages sur leur caractère, et non sur leurs titres; un grand nom n'ennoblit point une action commune; une action héroïque ennoblira le nom le plus obscur. En un mot, tâchez de réunir les qualités de ces grands génies, d'après lesquels on a fait les règles, et qui n'ont acquis le droit de commander, que parce qu'ils n'ont point obéi. Il en est tout autrement en littérature qu'en politique; le talent qui a besoin de subir des lois n'en donnera jamais.

C'est ainsi que le *critique* supérieur laisse au génie toute sa liberté; il ne lui demande que de

grandes choses, et l'encourage à les produire. Le *critique* subalterne l'accoutume au joug des règles; il n'en exige que l'exactitude, et il n'en tire qu'une obéissance froide et qu'une servile imitation. C'est de cette espèce de *critique*, qu'un auteur, que nous ne saurions assez citer en fait de goût, a dit : *Ils ont laborieusement écrit des volumes, sur quelques lignes que l'imagination des poëtes a créées en se jouant.* (Volt.)

Qu'on ne soit donc plus surpris si, à mesure que le goût devient plus difficile, l'imagination devient plus timide et plus froide, et si presque tous les grands génies, depuis Homère jusqu'à Lucrèce, depuis Lucrèce jusqu'à Corneille, semblent avoir choisi, pour s'élever, les temps où l'ignorance leur laissait une libre carrière. Je ne citerai qu'un exemple des avantages de cette liberté. Corneille eût sacrifié la plupart des beautés de ses pièces, comme le dénouement de *Rodogune;* il eût même abandonné quelques-uns de ses plus beaux sujets, tels que celui des Horaces, s'il eût été aussi timide dans sa composition qu'il l'a été dans ses examens; mais heureusement il composait d'après lui, et se jugeait d'après Aristote.

Le bon goût, nous dira-t-on, est donc un obstacle au génie? Non, sans doute; car le bon goût est un sentiment courageux et mâle, qui aime sur-tout les grandes choses, et qui échauffe le génie en même temps qu'il l'éclaire. Le goût

qui le gêne et qui l'amollit, est un goût craintif et puéril, qui veut tout polir et qui affaiblit tout. L'un veut des ouvrages hardiment conçus, l'autre en veut de scrupuleusement finis; l'un est le goût du *critique* supérieur, l'autre est le goût du *critique* subalterne.

Mais autant que le *critique* supérieur est au-dessus du *critique* subalterne, autant celui-ci l'emporte sur le *critique* ignorant. Ce que ce dernier sait d'un genre, est, à son avis, tout ce qu'on en peut savoir : renfermé dans sa sphère, sa vue est pour lui la mesure des possibles : dépourvu de modèles et d'objets de comparaison, il rapporte tout à lui-même : par-là tout ce qui est hardi lui paraît hasardé, tout ce qui est grand lui paraît gigantesque. C'est un nain contrefait, qui juge d'après ses proportions une statue d'Antinoüs ou d'Hercule. Les derniers de cette dernière classe sont ceux qui *attaquent tous les jours ce que nous avons de meilleur, qui louent ce que nous avons de plus mauvais, et qui font, de la noble profession des lettres, un métier aussi lâche et aussi méprisable qu'eux-mêmes.* (VOLT.) Cependant, comme ce qu'on méprise le plus n'est pas toujours ce qu'on aime le moins, on a vu le temps où ils ne manquaient ni de lecteurs, ni de Mécènes. Les magistrats eux-mêmes, cédant au goût d'un certain public, avaient la faiblesse de laisser à ces brigands de la littérature une pleine et entière licence. Il est vrai qu'on accor-

dait aux auteurs poursuivis la liberté de se défendre, c'est-à-dire d'illustrer leurs *critiques*, et de s'avilir ; mais peu d'entre les hommes célèbres ont donné dans ce piége. Le sage Racine disait *de ces petits auteurs infortunés* (car il y en avait aussi de son temps) : *Ils attendent toujours l'occasion de quelque ouvrage qui réussisse, pour l'attaquer ; non point par jalousie, car sur quel fondement seraient-ils jaloux ? mais dans l'espérance qu'on se donnera la peine de leur répondre, et qu'on les tirera de l'obscurité où leurs propres ouvrages les auraient laissés toute leur vie.* Sans doute ils seront obscurs dans tous les siècles éclairés : mais dans les temps où régnera l'ignorance orgueilleuse et jalouse, ils auront pour eux le grand nombre et le parti le plus bruyant : ils auront sur-tout pour eux cette espèce de personnages stupides et vains, qui regardent les gens de lettres comme des bêtes féroces destinées à l'amphithéâtre pour leur amusement ; image qui, pour être juste, n'aurait besoin que d'une inversion. Cependant si les auteurs outragés sont trop au-dessus des insultes pour y être sensibles, s'ils conservent leur réputation dans l'opinion des vrais juges, au milieu des nuages dont la basse envie s'efforce de l'obscurcir ; la multitude n'en recevra pas moins l'impression du mépris qu'on aura voulu répandre sur les talents ; et l'on verra peu-à-peu s'affaiblir dans les esprits cette considération universelle, la

plus digne récompense des travaux littéraires, le germe et l'aliment de l'émulation.

Je parle ici de ce qui est arrivé dans les différentes époques de la littérature, et de ce qui arrivera sur-tout lorsque le beau, le grand, le sérieux en tout genre, n'ayant plus d'asyle que dans les bibliothèques, et auprès d'un petit nombre de vrais amateurs, laisseront le public en proie à la contagion des froids romans, des farces insipides, et des sottises polémiques.

Quant à ce qui se passe de nos jours, plus j'ai eu à me plaindre des journalistes, plus je dois me tenir en garde contre mon propre ressentiment : les plus malhonnêtes n'ont eu de moi que mon silence pour réponse ; et en cela j'ai pris pour règle l'exemple d'un grand nombre d'hommes de lettres recommandables. Mais si quelque trait de cette barbarie que je viens de peindre, peut s'appliquer à quelques-uns de nos contemporains, loin de me rétracter, je m'applaudirai d'avoir présenté ce tableau à quiconque rougira ou ne rougira point de s'y reconnaître. Et sans acception des temps ni des personnes, je répéterai ce qu'a dit un homme célèbre en parlant de cette foule d'écrits hebdomadaires dont le public est inondé depuis un demi-siècle. *Tous ces papiers sont la pâture des ignorants, la ressource de ceux qui veulent parler et juger sans lire, le fléau et le dégoût de ceux qui travaillent. Ils n'ont jamais fait produire une bonne ligne à*

un bon esprit, ni empêché un mauvais auteur de faire un mauvais ouvrage. (DIDEROT.)

Qu'il me soit permis de terminer cet article par un souhait que l'amour des lettres m'inspire, et que j'ai fait autrefois pour moi-même. On voyait à Sparte les vieillards assister aux exercices de la jeunesse, l'animer par l'exemple de leur vie passée, la corriger par leurs reproches, et l'instruire par leurs leçons. Quel avantage pour la république littéraire, si des auteurs blanchis dans de savantes veilles, après s'être mis par leurs travaux au-dessus de la rivalité et des faiblesses de la jalousie, daignaient présider aux essais des jeunes gens, et les guider dans la carrière; si ces maîtres de l'art en devenaient les *critiques;* si, par exemple, les auteurs de *Rhadamiste* et d'*Alzire* (1) voulaient bien examiner les ouvrages de leurs élèves qui annonceraient quelque talent! Au lieu de ces extraits mutilés, de ces analyses sèches, de ces décisions ineptes, où l'on ne voit pas même les premières notions de l'art, on aurait des jugements éclairés par l'expérience et prononcés par la justice. Le nom seul du *critique* inspirerait du respect; l'encouragement serait à côté de la correction: l'homme consommé verrait d'où le jeune homme est parti, où il a voulu arriver, s'il s'est égaré dès le premier pas ou sur la route, dans le

(1) Ils étaient vivants lorsqu'on écrivait cet article.

choix ou dans la disposition du sujet, dans le dessein ou dans l'exécution; il lui marquerait le point où a commencé son erreur; il le ramenerait sur ses pas; il lui ferait apercevoir les écueils où il s'est brisé, et les détours qu'il avait à prendre; enfin il lui enseignerait non-seulement en quoi il a mal fait, mais comment il eût pu mieux faire; et le public profiterait des leçons données au poëte. Cette espèce de *critique*, loin d'humilier les auteurs, serait une distinction flatteuse pour leurs ouvrages; on y verrait un père qui corrigerait son enfant avec une tendre sévérité, et qui pourrait écrire à la tête de ses conseils :

Disce, puer, virtutem ex me verumque laborem.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE

DES ARTICLES CONTENUS DANS CE PREMIER VOLUME.